

**Universidad Autónoma Metropolitana**  
**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

*Análisis patémico de El miedo a los animales,*  
*de Enrique Serna*

Tesis presentada para obtener el título de:  
**Maestro en Literatura Mexicana Contemporánea**

**Presenta**

**Ricardo Amador García**

**Asesor**

**Mtro. Fernando Martínez Ramírez**

**Lectores**

**Dra. Marina González Martínez**

**Mtro. Felipe de Jesús Sánchez Reyes**

**Azcapotzalco, Ciudad de México, 2018**





## Índice

<b>Introducción: el código de la pasión .....</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo 1. El relato de la pasión .....</b>	<b>12</b>
<b>1. Semiótica de las pasiones .....</b>	<b>15</b>
<b>1.1 Nivel epistemológico .....</b>	<b>16</b>
<b>1.2 Nivel semionarrativo .....</b>	<b>23</b>
<b>1.2.1 Existencia modal .....</b>	<b>24</b>
<b>1.2.2 Modalizaciones del sujeto .....</b>	<b>26</b>
<b>1.2.3 Modalizaciones del estar-ser .....</b>	<b>32</b>
<b>1.3 Nivel discursivo: la construcción de la pasión .....</b>	<b>34</b>
<b>1.3.1 La disposición como estilo semiótico .....</b>	<b>35</b>
<b>1.3.2 La disposición como aspectualización .....</b>	<b>35</b>
<b>1.3.3 Sintaxis intermodal .....</b>	<b>36</b>
<b>Capítulo 2. El género negro .....</b>	<b>39</b>
<b>2.1 Origen del género .....</b>	<b>39</b>
<b>2.2 Características .....</b>	<b>41</b>
<b>2.3 América Latina .....</b>	<b>43</b>
<b>2.4 México .....</b>	<b>44</b>
<b>2.5 Cuatro novelas negras .....</b>	<b>46</b>
<b>2.5.1 El complot mongol .....</b>	<b>47</b>
<b>2.5.2 Otras caras del paraíso .....</b>	<b>51</b>
<b>2.5.3 Lámpara sin luz .....</b>	<b>53</b>
<b>2.5.4 Los dineros de Dios .....</b>	<b>57</b>
<b>2.6 Contenido del género negro mexicano .....</b>	<b>60</b>
<b>Capítulo 3. <i>El miedo a los animales</i> .....</b>	<b>65</b>
<b>3.1 Enrique Serna .....</b>	<b>65</b>
<b>3.2 Análisis patémico .....</b>	<b>69</b>
<b>3.2.1 Narrador .....</b>	<b>71</b>
<b>3.2.1.1 Perspectiva .....</b>	<b>72</b>
<b>3.2.1.1.1 Espaciotemporal .....</b>	<b>72</b>
<b>3.2.1.1.2 Axiológica .....</b>	<b>74</b>
<b>3.2.1.1.3 Afectiva .....</b>	<b>74</b>

3.2.1.1.4 Perceptual .....	75
3.2.1.1.5 Ideológica .....	76
3.2.1.1.6 Ética .....	77
3.2.1.1.7 Estilística .....	78
3.2.2 Dimensión actorial.....	79
3.2.2.1 El nombre de los personajes .....	79
3.2.2.1.1 Juventud contra la generación perdida .....	83
3.2.2.2 Actantes .....	85
3.2.2.2.1 Nivel semionarrativo .....	90
3.2.2.2.1.1 Inicio: la manipulación .....	92
3.2.2.2.1.2 Desarrollo: el acto de hacer .....	92
3.2.2.2.1.3 El final del relato: la sanción .....	93
3.2.2.3 Pasión eje y pasiones derivadas.....	94
3.2.2.3.1 Miedo .....	95
3.2.2.3.2 Poder.....	98
3.2.2.3.2.1 Despotismo .....	99
3.2.2.3.3 Reconocimiento.....	100
3.2.2.3.3.1 Soberbia.....	101
3.2.2.4 Semiótica de las pasiones .....	103
3.2.3 Dimensión espacial .....	104
3.2.3.1 Espacios .....	105
3.2.3.1.1 Norte <i>versus</i> sur .....	105
3.2.3.1.1.1 Sherry's <i>versus</i> Trocadero.....	106
3.2.3.1.1.2 Gayosso <i>versus</i> Centro Cultural Reyes Heroles .....	107
3.2.3.1.1.3 Procuraduría General de la República (PGR) <i>versus</i> Instituto de Artes y letras (IAL) .....	108
3.2.3.1.1.4 Casa de Lima <i>versus</i> casa de Cantú.....	109
3.2.3.1.2 Poniente <i>versus</i> Oriente.....	111
3.2.3.1.2.1 Mansión de Palmira Jackson <i>versus</i> departamento de Dora Elsa.....	111
3.2.3.1.2.2 Acapulco <i>versus</i> Tabasco .....	113
3.2.3.1.2.3 Almoloya de Juárez <i>versus</i> Reclusorio Oriente.....	113
3.2.3.1.3 El centro: espacio interdicto.....	114
3.2.3.1.3.1 Avenida Reforma .....	115

3.2.3.1.3.2 Periódico <i>El Matutino</i> .....	115
3.2.3.1.3.3 Casa de Rubén Estrella.....	116
3.2.3.1.3.4 Cantina La Vencedora .....	117
3.2.3.1.3.5 Hoteles.....	117
3.2.3.1.3.6 La Concordia .....	118
3.2.3.1.3.7 Almacén del IAL .....	118
3.2.3.1.3.8 Departamento de Evaristo .....	119
<b>3.2.4 Dimensión temporal .....</b>	<b>121</b>
<b>3.2.4.1 Orden del discurso del narrador.....</b>	<b>122</b>
<b>3.2.4.1.1 Amanecer en la PGR: facerocronía.....</b>	<b>123</b>
<b>3.2.4.1.2 Calles de la Ciudad de México: heterocronía .....</b>	<b>123</b>
<b>3.2.4.1.3 Tiempo de no saber: paracronía .....</b>	<b>123</b>
<b>3.2.4.1.4 Un par de horas para ser: ucronía.....</b>	<b>124</b>
<b>3.2.4.1.5 Escarmiento: hierocronía .....</b>	<b>124</b>
<b>3.2.4.1.6 Llegar a no ser: vericronía .....</b>	<b>124</b>
<b>3.2.4.1.7 Despertar a la realidad: segunda facerocronía.....</b>	<b>125</b>
<b>3.2.4.1.8 Saber que no se sabe: segunda heterocronía.....</b>	<b>125</b>
<b>3.2.4.1.9 Veracidad del tiempo: segunda paracronía .....</b>	<b>126</b>
<b>3.2.4.1.10 <i>Performance</i> del renacer: segunda ucronía .....</b>	<b>126</b>
<b>3.2.4.1.11 Perder para ganar: segunda hierocronía .....</b>	<b>127</b>
<b>3.2.4.1.12 Simulación de los buenos: segunda vericronía .....</b>	<b>127</b>
<b>3.2.4.2 Duración de la historia.....</b>	<b>128</b>
<b>3.2.4.3 La función de los recuerdos en los actantes .....</b>	<b>133</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>137</b>
<b>Fuentes .....</b>	<b>145</b>

## *Agradecimientos*

El estudio de la pasión crea paradojas, una de ellas es que el investigador no puede desprenderse de ella para su análisis. El presente trabajo cuenta con un cúmulo de apasionamientos, por un lado agradezco el de los docentes del posgrado en Literatura Contemporánea Mexicana de la Universidad Autónoma Metropolitana plantel Azcapotzalco y de manera particular quiero agradecer:

A mi asesor, Mtro. Fernando Martínez Ramírez, por su calidad humana, conocimiento y profesionalismo. Por su paciencia, por mostrarme la pasión al conocimiento. Por el amor a la literatura, a la vida, a la filosofía. Y por enseñarme muchos *por*.

Al Dr. Vicente Francisco Torres al dejar constancia de su humildad y sabiduría en su enseñanza, contagiar el amor a la literatura, mostrar que la novela policiaca nos puede hacer personas de bien.

A mi esposa Mar, compañera, cómplice, lectora crítica, testigo del trabajo y desgaste diario. Gracias por el patrocinio de la media beca y por su tiempo completo.

A mi pequeña Amagi, mi motivante, luz permanente. Gracias por mostrarme mis miedos y a enfrentarlos por muy animales que sean.

## Introducción: el código de la pasión

Uno de mis primeros acercamientos al análisis literario fue con el texto de Roland Barthes *S/Z*. El estudio minucioso del autor sobre el relato de Honoré de Balzac pone al descubierto códigos contenidos en el título, personajes, estructura y la relación contextual. El trabajo exhaustivo y detallado de Barthes a partir del estructuralismo, en especial desde la semiótica, le proporciona herramientas al lector para una mayor comprensión de la obra literaria.

Continué con los estudios de semiólogos como Peirce, Saussure, Eco, Greimas, etc., teóricos que representan una dificultad debido a su lenguaje, postulados teóricos y propuesta analítica, todo lo cual representa siempre un reto personal. Libros como *Sherlock Holmes* y *Charles S. Peirce: el método de la investigación* de Thomas Sebeok y *El signo de los tres* de Sebeok y Umberto Eco, con terminología, explicaciones y ejemplos más accesibles, me mostraron una analítica amigable e interesante. Lo anterior incrementó el gusto por el análisis del relato desde la perspectiva semiótica.

Con el tiempo me enfoqué en el texto de Algirdas Greimas y Jacques Fontanille *La semiótica de las pasiones*. La propuesta novedosa y ecléctica implica una variedad de desafíos, uno de los más importantes es llevar la semiótica a la esfera emocional. Otro punto a tomarse en cuenta es que el libro fue publicado en 1991, un año antes de la muerte de Greimas, lo cual dejó muchos conceptos sin profundizar. Sólo un discípulo, Paolo Fabbri, explicó y desarrolló algunos postulados patémicos. Lo anterior puede ser la explicación de los pocos trabajos que acuden a una metodología semiótica pasional, y en el ámbito del análisis literario, su inexistencia.

La presente investigación pretende explicar y aplicar la semiótica patémica, propuesta de Greimas y Fontanille, teoría que puede aportar elementos para el análisis del lenguaje y las pasiones. La semiótica se aplicará al discurso literario, en específico al género negro mexicano, para mostrar el peso de las acciones de los personajes y sus implicaciones en la trama. De lo que se trata es de ver como se configuran discursivamente, a través del acto narrativo, las pasiones.



Ahora, explicar y aplicar la semiótica de las pasiones representa varios retos: por ser una perspectiva teórica en construcción; por la escasa continuidad de la investigación patémica; por la utilización de un lenguaje especializado proveniente de diferentes disciplinas; y, por último, por su inexistente aplicación al análisis literario. Lo anterior también es una ventaja ya que la investigación intenta marcar una pauta, posibilitando una nueva óptica para la interpretación del texto literario.

La pertinencia de la investigación gira en torno a los aportes teóricos de Greimas en la evolución del instinto y su configuración discursiva. No se han realizado investigaciones dentro de la literatura con un método semiótico patémico. Pero ¿por qué es importante la pasión en lo literario? Los personajes desarrollan acciones, y éstas, en un primer momento, van configurando lo que puede ser un motivante mayor: la pasión. Por lo tanto, propongo analizar las acciones y las motivaciones de los personajes con respecto a su puesta discursiva, tomando en cuenta el tiempo y el espacio donde se lleva a cabo la *performance*, es decir, la puesta en escena, el acto teatral del individuo, la configuración de sus pasiones.

Me propongo, como objetivo general, indagar la escalada emocional de los personajes en el discurso literario desde la óptica de la semiótica de las pasiones. Para tal propósito se tomó como muestra el género negro mexicano por sus características: la emotividad de los personajes, en especial del detective o investigador, las motivaciones de los delincuentes y la crítica permanente al poder.

Los objetivos específicos son tres. El primero es explicar la semiótica pasional con el propósito de esclarecer su aplicación en el espacio literario; presentar las características del género negro, en especial el desarrollado en México, rescatando la pertinencia de éste para el análisis patémico; y, por último, la aplicación de esta metodología en la obra de Enrique Serna, *El miedo a los animales*, considerada una novela negra.

Para el esbozo de la hipótesis parto de la importancia del sentir, las acciones, la manifestación discursiva y pasional de los personajes. Lo planteo de la siguiente manera: indagar en los actores principales su sentir, pensar, hacer y decir con el fin de encontrar el significado de su puesta en escena o *performance*.

En cuanto a los estudios de la pasión en los años noventa se realizan investigaciones desde diferentes disciplinas: lingüística, filosofía, psicología y sociología. Por ejemplo, el estudio de Herman Parret con *Las pasiones*, en el cual examina la subjetividad en el discurso pasional a partir de la perspectiva filosófica. Remo Bodei en *Geometría de las pasiones* analiza cada pasión desde su origen etimológico. Jacques Fontanille y Claude Zilberberg enfocaron sus estudios en la semiótica tensiva, esto es, en la configuración del origen de las pasiones.

En los mismos noventa, los teóricos Algirdas Greimas y Jacques Fontanille por primera vez analizaron la pasión desde una perspectiva semiótica. Sus discípulos como Isabella Pezzini, Gianfranco Marrone empezaron con la misma óptica pero terminaron con un enfoque muy diferente a la propuesta original. En cambio, Paolo Fabbri, con sus trabajos *La táctica de los signos* y *El giro semiótico*, retomó los postulados de origen.

Hay trabajos relacionados con la semiótica patémica. Por ejemplo, en España Miquel Rodrigo Alsina realiza estudios de sociosemiótica, ciencia definida como el análisis de la sociedad postmoderna desde el contrato colectivo de las pasiones. Esta analítica conforma la construcción social de la pasión y deja a un lado la configuración individual. También está lo realizado por Jurado Valencia *Hacia una semiótica de las pasiones en la narrativa de Juan José Arreola*, donde examina, desde la teoría de la recepción y sin profundizar en lo patémico, el impacto de las pasiones de la narrativa del autor de *La feria* en jóvenes lectores.

¿Cuál es el propósito de aplicar la semiótica de las pasiones? Greimas y Fontanille elaboraron una metodología con rigor teórico desde el cuadrado lógico semiótico para construir el sentir del cuerpo, su transformación a la acción y, por último, la manifestación discursiva. Con lo anterior podemos conocer los actantes involucrados y la duración de sus emociones y, si lo aplicamos al discurso literario, quedarían muchos elementos significativos fuera del estudio. Por tal motivo, complementamos lo patémico con algunos conceptos de la narratología con el fin de explicar la novela *El miedo a los animales*.

La estructura del trabajo es la siguiente: en el capítulo uno explico la propuesta teórica de la semiótica de las pasiones. Expongo los principales conceptos con el propósito de hacer asequible la terminología utilizada para posteriormente llevarla al análisis.

En el capítulo dos presento las características del género negro a partir de su origen histórico en Estados Unidos, pasando por América Latina, hasta llegar a México. Se justificará la pertinencia del género para su análisis ya que los personajes-actantes muestran su pasión al pelear por lo que ellos consideran justo. Haremos hincapié en los actores que llevan a cabo la investigación, las víctimas y los delincuentes, ya que muestran un conflicto personal que se ve reflejado en la pasión que los domina.

En el capítulo tres se muestra el análisis patémico de la obra negra *El miedo a los animales* del escritor mexicano Enrique Serna, tomando en cuenta el narrador y los actores principales con su despliegue pasional dentro de un espacio-tiempo.

Al final veré qué tanto esta propuesta teórica-analítica llamada semiótica patémica aporta una perspectiva novedosa al análisis de la literatura en general y a la novela negra en específico.

El código de la pasión es complejo: se tiene que desmenuzar el lenguaje, buscar en los verbos las acciones; el cuerpo estructura el sentir de la vista, tacto, olfato, gusto y audición; el tiempo-espacio constituyen parte fundamental para la ubicación del cuerpo sensible. El fin último es comprender lo que sentimos, lo que sienten los demás y cómo equiparamos lo individual con lo social.

Azcapotzalco, 2018

## Capítulo 1. El relato de la pasión

En principio explicaré la perspectiva teórica de este trabajo. El matiz original de la semiótica de las pasiones considera, dentro de sus análisis más ortodoxos, aspectos como el origen del sentir de un sujeto con respecto a un objeto, la categorización de los roles del sujeto y la puesta en discurso de las emociones. Pongamos por caso, si en una novela observamos que la desconfianza rige la conducta del sujeto o actante<sup>1</sup>, tenemos una pista o signo interpretable que nos servirá para rastrear la pasión en el discurso, atendiendo a los artilugios, giros retóricos, a los guiños, entre otros, de los que se vale el narrador. Con lo anterior podemos indagar el sentir que da origen a la desconfianza en un individuo, la intensidad y puesta en escena de la pasión rectora.

Presento primero en qué consiste la semiótica patémica. Nuestros referentes son Algirdas Julius Greimas y Jacques Fontanille, con su obra *La semiótica de las pasiones*<sup>2</sup> y Paolo Fabbri, con *El giro semiótico*<sup>3</sup>. En un segundo momento asumo algunas categorías centrales del análisis narratológico, como son: el narrador, el espacio y el tiempo, con el fin de dar un seguimiento puntual a las pasiones.

La pasión se ha estudiado desde diferentes disciplinas. Aristóteles en el siglo IV a C. la estudia de manera pormenorizada en la *Ética nicomaquea*, donde la define: “entiendo por pasiones, apetencia, miedo, ira, coraje, envidia, alegría, amor, odio, deseo, celos, compasión y, en general, todo lo que va acompañado de placer o dolor”<sup>4</sup>. Con esto decimos que la filosofía siempre se ha ocupado de descifrar su contenido. Por ejemplo, muy recientemente en Francia se escribió un tratado filosófico sobre la subjetividad del discurso con el trabajo de Herman Parret *Las pasiones*<sup>5</sup>; poco después el filósofo italiano Remo Bodei describe el

---

<sup>1</sup> Utilizamos indistintamente ambas categorías, *sujeto* y *actante*, en el entendido de que la primera proviene de la epistemología, de la teoría del conocimiento y se utiliza con cierta soltura en muchas clases de discursos, mientras que la segunda está claramente tipificada en la semiótica y en la narratología.

<sup>2</sup> Algirdas Julius Greimas y Jacques Fontanille, *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, México, Siglo XXI, 1994.

<sup>3</sup> Paolo Fabbri, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 1999.

<sup>4</sup> Aristóteles, *Ética nicomaquea*. Para este trabajo consultamos la versión española de Antonio López Robledo, publicada por la UNAM en 1983, en la colección Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, 1105b.

<sup>5</sup> Herman Parret, *Las pasiones: ensayos sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Buenos Aires, Edicial, 1995.

uso político de la esperanza y la felicidad en *Geometría de las pasiones*<sup>6</sup>; y en España Eugenio Trías propone un *Tratado de la pasión*<sup>7</sup>. Ivonne Bordelois nos ayuda a entender *La etimología de las pasiones*<sup>8</sup> a partir del amor y la cólera. En Francia resultan muy importantes *Fragmentos de un discurso amoroso* y *El placer del texto*, ambas de Roland Barthes, cuya óptica es ya semiótica.

Con la aparición del semiólogo lituano Algirdas Julius Greimas, en 1991 el estudio patémico concede un rigor científico, primero a las acciones y más tarde a las pasiones<sup>9</sup>, que es justamente nuestra perspectiva. Su procedimiento semiótico se distingue del procedimiento que hace Roland Barthes, quien se acercó a la pasión amorosa rastreando en un discurso los elementos significativos a partir de lo que se dice con lo que no se dice y al placer del texto como búsqueda gastrosófica: leer para sentir. En cambio Greimas va más allá: “intentar reducir las distancias entre el 'conocer' y 'el sentir'”<sup>10</sup>. Recordemos que en el ámbito académico se han ocupado principalmente del conocer y se ha relegado el estudio semiótico del sentir, que es justamente de lo que se ocupa el investigador lituano, quien fue incluso más lejos: del sentir accedió al hacer, elemento primordial y constitutivo de la pasión. En otras palabras, Greimas propone una semiótica de la acción.

El análisis patémico perfila con más fuerza sus postulados en la década de los noventa con la publicación de la *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Los autores fueron influidos por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure y el narratólogo ruso Vladimir Propp. Greimas criticó el trabajo de este último por lo que calificó como falta de rigor científico<sup>11</sup>.

Greimas aporta una metodología rigurosa y científica aplicada al estudio del sentir y el vínculo con el cuerpo, con influencias de la fenomenología y de la ciencia cognitiva. En específico –dice siguiendo a Saussure– nos apropiamos del lenguaje y de las pasiones tanto individual como socialmente. Saussure y Greimas dejan a un lado el enfoque psicológico y dan prioridad a la acción. A partir de allí, Greimas basa su trabajo en los actantes, que son

---

<sup>6</sup> Remo Bodei, *Geometría de las pasiones*, México, Siglo XXI, 1995.

<sup>7</sup> Eugenio Trías, *Tratado de la pasión*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, Random House Mondadori, 2006.

<sup>8</sup> Ivonne Bordelois, *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

<sup>9</sup> Vid. Julius Algirdas Greimas, *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós, 1976.

<sup>10</sup> Algirdas Greimas y Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 21.

<sup>11</sup> Nos referimos en específico a Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 2008.

los que se muestran a través de sus acciones, y a partir de ellas arribar a las motivaciones de su proceder, que son precisamente las pasiones: toda pasión es un motor de la acción y en toda acción es rastreable una pasión. La acción es configurada mediante el hecho narrativo de allí que el análisis patémico resulte fundamental el narrador.

Algunas de las premisas greimasianas quedan sin resolver pues muere en 1992, a la edad de 75 años, y deja su semiótica patémica inconclusa. Algunos alumnos, como Isabella Pezzini, Paolo Fabbri, Gianfranco Marrone, Jacques Fontanille y Claude Zilberberg continuaron con sus postulados pero siguieron perspectivas divergentes.

Isabella Pezzini enfocó su labor en el discurso social. Gianfranco Marrone estudia el discurso estético. Jacques Fontanille y Claude Zilberberg desarrollan la semiótica tensiva, de la que hablaremos más adelante. Paolo Fabbri especificó algunos conceptos del maestro y proporcionó opciones interpretativas a las cuatro características de la pasión propuestas por Greimas, que son: la *estesis* o puesta en escena por medio de los comportamientos a través del cuerpo (enojo, coraje, alegría); la *modalización* o puesta a prueba de la pasión a partir del deber, poder, saber y querer (debo hacer pero no sé, o sé cómo hacer pero no quiero, o debo saber pero ignoro, etc.); la *temporalización* o duración de la pasión (el miedo suele ser permanente, en cambio el terror tiene un impacto inmediato; la alegría es efímera pero la felicidad quiere ser duradera); y la *aspectualización* o la pasión vista por alguien ajeno a ella (el lector ve, el narrador también ve, y un personaje hace lo propio, cada uno desde su propia óptica pasional). Hemos de decir que, en general, el estudio de la pasión, desde la perspectiva greimasiana, ha repercutido poco en el ámbito académico, lo cual constituye un reto para la presente investigación, por la escasa puesta en práctica de la teoría.

¿Por qué tomamos la semiótica pasional como eje analítico? Por ser una teoría que proporciona rigor metodológico. Nos permite formular preguntas al discurso literario desde una perspectiva diferente y darle una continuidad a los postulados greimasianos. Lo cual podría posibilitar el análisis de otros tipos de discursos, no sólo el literario.

## 1. Semiótica de las pasiones

Dada la dificultad de esta teoría y su carácter inacabado, me propongo dar una explicación de los principales conceptos por medio de un lenguaje asequible, tomando ejemplos del *corpus* literario aquí delimitado, para facilitar su comprensión.

La semiótica patémica comprende tres niveles: epistemológico, semionarrativo y discursivo. El primero, que es el nivel de las precondiciones, es decir, de todo aquello que está dado cuando el individuo llega al mundo –como puede ser la cultura, tradiciones, moral, ideologías, etc.–, prefigura las posibilidades del sentir, el origen de la pasión; en este nivel sujeto, objeto y sentir están por construirse. En el segundo, el semiótico narrativo, paulatinamente el individuo va confrontando su sentir individual con el mundo, con lo dado, con el afuera, y ese sentir –aparentemente ajeno a las precondiciones–, se va socializando en la confrontación con el otro, con lo otro. Esto supone una construcción de sí mismo como sujeto significativo en un mundo dado, por medio de los signos ofrecidos en esas tradiciones, cultura, ideología, y el lenguaje verbal tiene un papel fundamental en esta construcción: el individuo se narra y es narrado, por eso se llama nivel semionarrativo, por que reúne signos a través del acto de contar. Una condición necesaria para transitar del nivel epistemológico al nivel semionarrativo es lo que Greimas llama *discretización*, que consiste en dividir o distinguir claramente entre sujeto, objeto y valores. El sujeto reconoce el afuera de los valores, se sabe distinto de ellos (en tanto dados), pero son estos valores los que determinan la adquisición del mundo, es decir, la manera como actuamos en él y perseguimos nuestro objeto. Al mismo tiempo que los valores se afirman, se ponen a trabajar las pasiones. Por lo tanto, se trata de una búsqueda patémica (de *pathos*: pasión). Esta discretización no es otra cosa sino la propuesta heurística que hace Greimas para entender, parte por parte, la construcción de la pasión. Es heurística para fines de su propuesta teórica pero para la vida real se trata de un fenómeno donde mundo-valores-objeto son una sola cosa. Así es como logramos entender la transformación de un sentimiento individual en uno social, *discretizando*, diferenciando los elementos que están en juego y que, en el caso de la literatura, el escritor manipula, mezcla, usa en su estructura narrativa. Finalmente, tenemos el nivel discursivo. Lo que hace Greimas en su análisis patémico es partir de una definición dada de determinada pasión para discernir en ella dos elementos fundamentales que son el sujeto y el objeto. Esto quiere decir: el que persigue y lo perseguido. Y como en el nivel

epistemológico y semionarrativo hay valores, el diccionario se convierte en un recipiente paradigmático de estos valores y a partir de ellos se definen las pasiones. En otras palabras, en el nivel discursivo se genera una narrativa desde un mundo dado (valores), y en esta narrativa es posible observar o rastrear de qué clase de pasión hablamos y cómo se construye, cómo se muestran o escenifican (*performance*) también los rasgos del carácter o temperamento del sujeto pasional o su voluntad (quiero y puedo; quiero pero no puedo; quiero pero no sé; sé pero no quiero...); las pasiones tienen una temporalidad, donde el individuo advierte que pueden ser incoadas, iniciales, o pueden ser intensas y duraderas.

Cabe aclarar que hay una relación constante entre los diferentes niveles: se va de uno a otro indistintamente.<sup>12</sup> Esto es, la pasión puede proporcionar datos sobre el nivel epistemológico: sobre el mundo dado, sobre la cultura, las tradiciones, la ideología, etc. Pero también este mundo dado nos ayuda a comprender la pasión, y entre ambos comprender la puesta en discurso y así acceder a la discretización, esto es, a la distinción heurística entre sujeto, objeto y valores. Los tres niveles, por tanto, son concomitantes, simultáneos pero en nuestro análisis es necesario hacer la distinción entre ellos.

### 1.1 Nivel epistemológico

En este nivel hay una prefiguración de los elementos de la pasión: sujeto, objeto y valor, en el entendido que todo mundo dado –al cual llegará el individuo– determina el surgimiento del sujeto (el que desea), del objeto (lo deseado) y el valor (como vínculo necesario y constitutivo entre los dos primeros: el sujeto no es tal si no valoriza; el objeto no es tal si no es valorizado). En otras palabras, llegamos a un mundo y ese mundo –diríamos siguiendo a Heidegger– nos *mundanizará*, nos hará posibles como significantes en un mundo ya significado. Es en este sentido que el nivel epistemológico es pre-figurativo.

Sujeto, objeto y valor conforman lo que Greimas llama *masa tímica*, que en este nivel es una masa sin forma porque no están diferenciados estos tres elementos, no sabemos en

---

<sup>12</sup> Creo importante aclarar que en el ámbito semiótico la propuesta de Greimas tiene mucho parecido con la semiótica de Charles Sander Peirce. Para profundizar sobre el tema se recomiendan los textos de Gérard Deledalle, *Leer a Peirce hoy*, Barcelona, Gedisa, 1996; y Thomas Albert Sebeok y Donna Jean Umiker-Sebeok, *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce: el método de la investigación*, Ediciones Paidós, 1994.



qué consiste la subjetividad del sujeto (*subjectus*), la objetividad del objeto (*objectus*), la significancia e imperatividad de los valores. Greimas le llama masa tímica a todo aquello que está fuera del individuo y que en algún momento será apropiado por él. Y entonces el individuo dejará de ser tal para alcanzarse como sujeto. Con el sujeto adviene el objeto. Este advenimiento ocurre gracias al valor. Cuando el sujeto tiende al objeto a partir de cierta valorización, atisbamos en este tender-hacia el objeto (tensividad) una pasión, es decir, toda valorización por parte del sujeto involucra una pasión, toda valorización es pasional, y la tensión entre sujeto y objeto nos dirá si la pasión es incoada, transitoria, duradera, etc. Cabe aclarar que el valor y la pasión son fenómenos distintos: el valor es una precondition, algo dado, que en algún momento será apropiado por el sujeto; la pasión, en cambio, no es una entidad abstracta, es un acontecimiento físico, emocional, anímico, pero este acontecimiento es despertado-por, incoado-por, es decir, la pasión es un movimiento de la voluntad que siempre tiene como referencia un mundo dado.

Para la transformación de la masa tímica —desde ese todo contenido y sin forma que es—, hacia tres elementos diferenciados, sujeto, objeto y valor, se necesita la *tensión* y la *foria*, es decir, la atracción y el rechazo. La tensión se da entre el sujeto que tiende al objeto en función de un valor. Aquí es donde juega un papel importante la foria, pues el sujeto tiende hacia el objeto porque es atraído por él (valor positivo o euforia) o rechazado por él (valor negativo o disforia). De cualquier manera se trata de dos formas de tensión: el objeto valorizado negativa o positivamente es un foro donde se escenifica mi pasión. Esta tensión fórica supone un conjunto de precondiciones que le dan significado al objeto, que valorizan el objeto y despiertan la pasión, la manera como se tiende hacia él, como se le busca, como se le apetece<sup>13</sup>. Por ejemplo, el personaje principal de la novela *El complot mongol*<sup>14</sup>, Filiberto García, es citado por el general Miraflores y el licenciado del Valle para investigar un supuesto complot cuyo fin es asesinar en México al presidente de los Estados Unidos. Filiberto asiste con su natural desconfianza, pero todavía no está en juego una pasión hacia estos dos sujetos. Cuando le plantean en qué consistirá su investigación y le piden que la comunicación sea solamente con ellos, es inmediata la desconfianza, encuentra sospechosa la propuesta, y se despierta en Filiberto una disforia, un rechazo a un supuesto anonimato que

---

<sup>13</sup> Vid. Greimas y Fonranille, *op. cit.*, p. 31.

<sup>14</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, México, Joaquín Mortiz, 1994.

le parece por demás dudoso. ¿Qué valor o valores están en juego en esta pasión incoada, en esta tensividad incipiente? La natural desconfianza de Filiberto en este mundo dado, que es el de la política y el militar, encuentra la verdad como valor violentado por la secrecía: no quiere que le vean la cara de pendejo. Así nace una pasión que se va ir alimentando a lo largo de la narración.

Greimas enseguida agrega otras dos categorías analíticas: *protensividad* y *fiducia*. La pro-tensividad consiste en que el sujeto alcanza, logra o verifica una imagen de sí mismo (*ipseidad*) a partir del tipo de relación establecida con el objeto, que puede ser eufórica o disfórica. Se despierta en él un valor. Esto nos lleva a la *fiducia*, “esa manera de ser del 'sujeto para el mundo'”<sup>15</sup>. Aquí se registra una sombra del valor, un valor que está a punto de constituirse, un valor presentido. Toda esta tensión o tensividad fórica conforma, desde la masa tímica, al sujeto, al objeto y al valor. Como dijimos anteriormente, no se trata de un movimiento del sujeto al objeto y al valor sino del nacimiento de los tres de manera concomitante: el sujeto se relaciona eufórica o disfóricamente con un objeto a partir de una valorización y esto pronto nos permitirá identificar una pasión. Ejemplificado todo esto con la novela negra, un investigador o detective escoge los casos que llaman su interés, bien porque lo atraen, bien porque lo repelen, o porque se los imponen, o todo junto. Atracción y repulsión escenifican un valor pero también despiertan una pasión, y el detective se relacionará con su objeto y en esta relación podremos identificar las pasiones que se irán construyendo. Sujeto-objeto-valor-pasión.

Al pasar al nivel dos, el semionarrativo, Greimas utiliza dos conceptos: discretización y *modulación*. Esta segunda consiste en desarrollar lo que el individuo siente, ya sea de manera incipiente o duradera. Lo que se modula son los sentimientos para irlos transformando en una pasión perfectamente diferenciable, porque hay sentimientos efímeros que no evolucionan en una pasión dentro de la narrativa, pero hay otros que son más constantes y perfilan con claridad la pasión que nosotros rastreamos en nuestro análisis. Se trata, como se puede ver, de perseguir la construcción de una pasión a través de los sentimientos más constantes, más evidentes. En términos explicativos o heurísticos, la discretización nos permite diferenciar entre sujeto, objeto, y valores y la modulación nos

---

<sup>15</sup> Greimas y Fontanille, *op. cit.*, p. 29.

permite el ascenso de una narrativa a través de los sentimientos, es decir, la modulación es un momento posterior a la discretización, y en nuestro análisis un momento más importante porque ya forma parte de nuestra pesquisa: buscamos en los sentimientos, la narrativa. Si llegáramos a extraviar la narrativa encontrada en nuestra analítica, siempre es posible reconstruirla a partir de cómo es mostrada a través de los sentimientos. La modulación nos pone en camino de una semiótica patémica. Por poner un caso, el personaje principal de *El miedo a los animales*, Evaristo Reyes, es presa de una pasión que es el miedo como condición existencial, y ésta la rastreamos porque desde pequeño “A solas en la oscuridad sintió renacer los terrores de su infancia, cuando se orinaba en la cama porque le tenía miedo a dios”<sup>16</sup>, no cree en sí mismo como escritor y tiene pavor a su jefe Maytorena –cuando una rata le muerde el cuello lo identifica con él–, se siente menos al lado de los escritores o intelectuales... Nosotros vamos rastreando todos estos signos, todas estas modulaciones narrativas, en nuestro análisis patémico.

Con la modulación, el nivel epistemológico proyecta las sombras de valor para prefigurar la *aspectualización* discursiva, que consiste en proyectar los principales aspectos del sentir manifiestos en el discurso, como lo acabamos de ver en el ejemplo.

La discretización divide la masa tímica en partes concretas (el sujeto por hacerse o pre-sujeto, el objeto por definirse o pre-objeto y el valor que se incubaba entre estos dos o sombra de valor), también permite conocer y establecer niveles epistemológicos por medio de las modalizaciones, que consisten en descubrir los sentires que darán paso a una acción, a un hacer, porque es obvio que no todo sentimiento se transforma en acción. En otras palabras, en la modalización se pone atención a la voluntad del individuo, en si quiere, puede, sabe o debe hacer algo a partir de lo que siente. Esto nos conduce directamente al nivel semionarrativo, y a los que hacemos análisis semiótico patémico, a la búsqueda, en el discurso, de estos juegos de la voluntad, a fin de hallar las pasiones y su configuración narrativa.

---

<sup>16</sup> Enrique Serna, *El miedo a los animales*, México, Prisa Ediciones, Punto de Lectura, 2008, p. 267.

No hay que confundir la modalización y la modulación. La primera es la frontera entre el nivel epistemológico y el nivel semionarrativo; en cambio la segunda es la puesta narrativa del sentir.

La modalización tiene que ver con la relación sujeto-objeto-valor y cómo opera entre estos tres la voluntad, es decir, el querer, poder, deber y saber. Las valencias o conjunto de valorizaciones que se le dan al objeto conforman las propiedades de los *objetos sintácticos*. Para considerarse objetos de valor tienen que dar un sentido de vida y encuentran su significado contrastándolos con otros objetos, esto es, los objetos sintácticos se llaman así justo por su relación con otros objetos en un mundo de valores, pues no hay valores aislados y un objeto valorizado implica siempre un juego de valorizaciones. Por ejemplo, la pistola, objeto recurrente en la novela negra, tiene una función que sugiere un valor. La pistola se quiere, sabe, puede y debe traer por parte del investigador, lo cual supone un peligro inminente, una defensa posible, un instrumento de poder y de trabajo, rasgos todos que implican un sentimiento frente a los acontecimientos y por lo tanto una valorización de este objeto y un posicionamiento en el mundo por parte del sujeto. En el *Complot mongol*, la pistola la debe traer Filiberto porque de eso depende su vida. Pero no sólo eso, cuando contrasta la pistola con las armas utilizada por el norteamericano y el ruso, el valor vertido cambia. Ahora la pistola tiene connotaciones económicas y simbólicas: cada uno de estos personajes asocia su arma a su propia cultura, a sus propios valores. Hay un sentimiento de por medio que se instala en un objeto simbólico y que a nosotros nos permite, a través de las valorizaciones, rastrear una pasión. Aunque en este caso invocamos el ejemplo para dar cuenta de un objeto valorizado, en otra novela, *Otras caras del paraíso*<sup>17</sup>, de Francisco José Amparán, el investigador catedrático Francisco Reyes no utiliza armas. Esto nos dice que en su condición de maestro opta por darle valor a su poder deductivo, lo cual lo posiciona de otra manera frente a los acontecimientos y al peligro. Ello contrasta con el personaje Jesús Malverde Chandler de la novela *Los dineros de Dios*<sup>18</sup>, de Gonzalo Martré, poseedor de un arsenal, que en tanto sicario, más que investigador, precisa darle un valor central a este instrumento-objeto. Con estos ejemplos podemos ver la relación del sujeto con un determinado objeto y la valorización que hay de por medio. Lo llamamos modalización

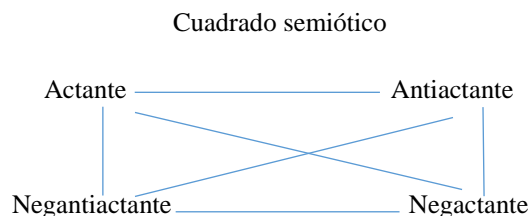
---

<sup>17</sup> Francisco José Amparán, *Otras caras del paraíso*, México, Ediciones Castillo, 1995.

<sup>18</sup> Gonzalo Martré, *Los dineros de Dios*, México, La Tinta Indeleble, 2000.

porque en algunos casos *deben* traer el arma, en otros *pueden* y en otros más *no quieren*: la voluntad modaliza la acción en función de un mundo dado donde están en juego ciertos valores. A través de todos ellos podemos rastrear la pasión y poner a trabajar la semiótica patémica.

En el nivel semionarrativo la configuración del sujeto y del objeto compone la función de los *protoactantes*. Todavía no estamos ante una función actancial, donde el personaje se perfila a partir de sus acciones estereotipadas o típicas, sino ante el nacimiento de estas figuras, es decir, en el nivel semionarrativo estamos en el tránsito del sentimiento a la acción, buscamos los signos (*semio*, *sema*) que nos pongan ante las acciones típicas (narración). Greimas no se interesa en su análisis patémico por toda las figuras actanciales (como son adyuvante, oponente, destinatario y destinador), sólo se interesa por el sujeto y el objeto pues lo que rastrea son las pasiones<sup>19</sup>. Estos protoactantes se pueden proyectar en un cuadrado semiótico como categorías. El cuadrado semiótico lo aplica Greimas en el nivel semionarrativo.



Greimas, *Semiótica de las pasiones*, p. 44

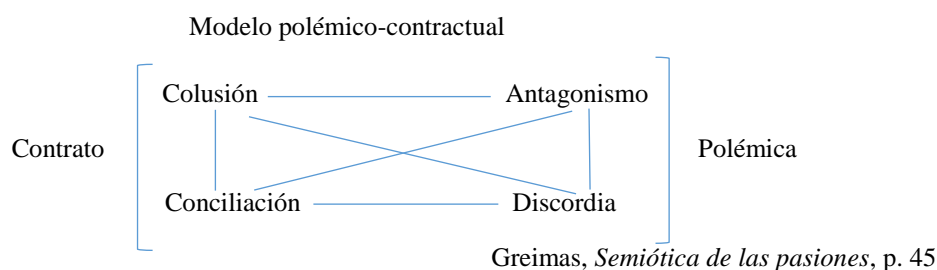
Greimas los define como protoactantes ya que son el antecedente de las figuras actanciales ya mencionadas. En el esquema anterior los actantes prefiguran lo que en su modelo actancial se llaman destinador-destinatario; los antiactantes prefiguran a su vez al ayudante-oponente; el negactante, al sujeto-objeto de valor.

Greimas, en el nivel epistemológico, considera fundamental la construcción del individuo a partir de lo que siente. Es un nivel pre-figurativo porque el individuo todavía no es sujeto. En el nivel semionarrativo, despoja de su individualidad al individuo y lo ubica en el ámbito social. En este tránsito de lo individual a lo social, Greimas aplica el modelo

---

<sup>19</sup> En el esquema actancial, Greimas establece relaciones recíprocas entre sujeto, objeto, adyuvante, oponente, destinador y destinatario, dando por resultado tres ejes: deseo, poder y comunicación. El sujeto y el objeto conforman el eje del deseo. Ahora con los estudios patémicos podemos decir que entre estos dos últimos actantes hay más relaciones, no sólo de deseo.

polémico-contractual y separa al sujeto del objeto. Originariamente el sujeto se relaciona con el objeto eufórica o disfóricamente y esto lleva implícita una valorización. Pero esta disforia se puede transformar en el rechazo de un valor, lo que da paso a un conflicto social en el individuo. Nuestro autor toma el concepto de Jean Jacques Rousseau para explicar que un grupo de personas pueden llegar a un acuerdo para un fin específico, pero el acuerdo puede terminar dando paso a la polémica y, por consecuencia, puede cambiar la forma de sentir. Cuando la relación con el objeto es eufórica es muy difícil poner en jaque los valores implícitos, pero cuando la relación se torna disfórica, estos valores son más discernibles, más identificables y, por tanto, en el conflicto, que es el eje de toda narrativa policiaca, podemos, desde los valores puestos en duda, rastrear la configuración de una pasión. Todo conflicto es pasión. Vamos de los cambios del sentir a la explicitación de los valores, a la relación conflictiva entre sujeto, objeto y valor. Estamos ya en nuestra pesquisa patémica.



Por ejemplo, la convivencia pacífica de un grupo social supone un acuerdo explícito pero se termina con la polémica económica, política, revolución o asesinato. El detonante permite mirar críticamente la realidad y establecer valores que ayudan a entender las acciones sociales.

En la novela negra hay un contrato entre los diferentes actores pero se rompe cuando hay un asesinato, un atentado, un secuestro, un robo. El sujeto investigador permanece vigilante para cuando se rompa el convenio. Es aquí donde hay una manifestación de las modalidades en el sujeto. Por ejemplo, en *Lámpara sin luz*<sup>20</sup> de Arturo Trejo Villafuerte, el detective Conrad Sánchez investiga porque es su deber, en cambio en *Otras caras del paraíso*<sup>21</sup> el detective Francisco Reyes investiga no porque lo sienta su deber sino porque le atrae el caso. Como quiera que sea, ambos investigadores saben que se ha roto el contrato

<sup>20</sup> Arturo Trejo Villafuerte, *Lámpara sin luz*, Estado de México, FOEM, 2013.

<sup>21</sup> Francisco José Amparán, *op. cit.*

social, aunque los valores que los mueven a actuar sean diferentes para cada uno. Seremos nosotros, a través de nuestro análisis patémico, los que evidenciamos la relación sujeto, objeto y valor para rastrear las motivaciones de estos personajes y así establezcamos lo que Greimas llama modalizaciones del actuar. Todo con la intención de rastrear las pasiones.

En suma, en el nivel epistemológico –incluido el sentir condicionado por un mundo preexistente– alguien siente, siempre en relación con un mundo que lo rodea, nunca en abstracto. La transformación de ese sentimiento se da por medio de la atracción o repulsión (euforia o disforia), y el sujeto sintiente se apercibe como tal y en ese momento conoce el mundo o, como diría Heidegger, se mundaniza, lo cual implica una valorización. Cuando el sentir se transforma en acción en ese mundo dado evoluciona a un ser y a un hacer. Estamos ya en el nivel semionarrativo. Y cuando este sentir muestra cierta constancia es porque podemos rastrearlo en el nivel discursivo.

## **1.2 Nivel semionarrativo**

En el nivel semionarrativo hay una aplicación de las modalizaciones. Greimas emplea el concepto de modalización con el fin de despojar al personaje de su envoltura psicológica y definirlo por su ser y hacer. Lo que nos queda es el actante y sus acciones.

Ahora, cuando modalizamos al sujeto, éste proporciona información en cuanto a los valores. Sus acciones prefiguran las competencias modales que son el querer, poder, saber, deber. Greimas toma cuatro acciones modelo para acotar la cantidad de actividades infinitas de un actante. Si lo relacionamos con nuestros investigadores policíacos, lo podemos formular así: quiere investigar, puede hacerlo, sabe hacerlo, debe hacerlo. Cada uno muestra lo que sabe, quiere, puede o debe y esto a nosotros nos informa sobre sus competencias. Con los valores vertidos en los objetos, tenemos como resultado la existencia modal. En otras palabras, esta peculiar relación que se establece entre sujeto y objeto hacen posible un modo de existir, que es justo lo que estamos llamando modalización. Al modalizar el hacer, tenemos la competencia. Por ejemplo, Evaristo no sabe investigar en un mundo que le exige saber hacerlo. Este defecto lo advertimos en el discurso con frases como: “Y él, pendejo impulsivo,

estaba arando en el desierto, con su infatigable talento para seguir pistas falsas.”<sup>22</sup> O “detective de pacotilla como él, que no sabía cuidarse la espalda”<sup>23</sup>. Recordemos que más que detective, Evaristo quiere ser escritor de novelas policiacas. Cuando entra al mundo policial lo hace para conocerlo y ser un escritor de novelas del género negro. En la medida que conozca a profundidad este mundo al que arribó, lo dibujará con mayor verosimilitud y podremos decir que adquiere los saberes que le eran necesarios para ambos mundos, pues no olvidemos lo que él quiere ser o lo que él desea ser: buen escritor. En cuanto sujeto narrativo que construye un discurso ficcional (y podríamos conjeturar que también en cuanto *alter ego* del autor), lleva su *querer* a un *hacer*, y desde ahí se alcanza como *ser*. Se han proyectado las cuatro variables de una modalización: deber, poder, saber y querer.

### 1.2.1 Existencia modal

En la existencia modal –que no es sino la de los cuatro verbos enunciados arriba–, tenemos al sujeto virtualizado o por hacerse, al sujeto actualizado o que sabe hacer, y el sujeto realizado o que hace. Vamos desde la virtualidad hasta la realización pasando por esa zona intermedia en la que se sabe hacer pero no se ha hecho; vamos desde la promesa hasta la concreción, y esto no es sino un recorrido narrativo. Esta modalización o transición “no hace sino traducir cierta etapa del recorrido de las transformaciones narrativas; pero, dentro de las configuraciones pasionales, se vuelve modalizante para el sujeto”<sup>24</sup>. Hay una serie de roles del sujeto que caracterizan sus modos de existencia. Tenemos –lo decimos nuevamente– al sujeto virtualizado, actualizado o realizado que, proyectado en el cuadrado semiótico, da como resultado un sujeto potencializado<sup>25</sup>.

---

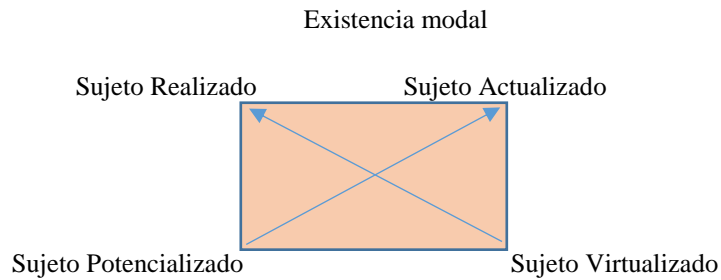
<sup>22</sup> Enrique Serna, *op. cit.*, p. 122.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>24</sup> Greimas y Fontanelli, *op. cit.*, p. 52.

<sup>25</sup> Este sujeto potencializado sólo es nombrado por Greimas pero no aclara más y lo deja para futuras investigaciones.





Greimas, *Semiótica de las pasiones*, p.120

Greimas describe que entre el querer y el deber encontramos al sujeto narrativo virtualizado, llamado así porque está en la posibilidad de hacer. Entre el saber y el poder hallamos al sujeto actualizado, porque tiene conocimiento y puede llegar a la acción. El sujeto realizado es el que hace algo desde su saber.

Aunque parezca evidente podemos citar como ejemplo algunos de los personajes de nuestras novelas. Al principio de la narración, cuando sus acciones todavía no nos informan mucho, el sujeto, dependiendo de si quiere, puede, sabe o debe, se transfigurará narrativamente y, en términos de esta analítica patémica, en su nivel semionarrativo, nosotros advertiremos su virtualidad, actualidad o realidad. Pongamos por caso a Conrad Sánchez de *Lámpara sin luz*. Entiende que su deber es hacer justicia. Sabe y quiere investigar y logra hacerlo. A lo largo de la narrativa vemos este proceso de modalización desde un sujeto virtual hasta un sujeto realizado. En este recorrido nosotros buscamos su pasión y la manera cómo la escenifica a través de sus acciones. *En sus acciones leemos la pasión*. Por ejemplo, en *El complot mongol* Filiberto García mantiene una desconfianza porque él sabe que ha traicionado. En una reflexión hace el recuento de esta certeza: “Y a mí, hasta ahora, no me ha tocado ser el muerto, como le tocó a mi compadre Zambrano en el lío de San Luis Potosí. [...] Yo no estuve allí. Yo no lo maté. Pero yo di el pitazo de que andaba hablando más de la cuenta y luego me quedé amariconado en el hotel.”<sup>26</sup> En la novela *Otras caras del paraíso* el catedrático hace su propia justicia, ahora “que la judicial no hacía nada, Paco Ibáñez iba a ponerse el traje de justiciero”<sup>27</sup>; en *Lámpara sin luz* Conrad Sánchez abate a dos asaltantes de una “pecerda” y justifica su acción: “que fueran rateros se perdona pero asaltar, quitar el sustento a la gente pobre no”<sup>28</sup>; el mercenario Jesús Malverde Chandler en *Los dineros de*

<sup>26</sup> Rafael Bernal, *op. cit.*, p. 58.

<sup>27</sup> Francisco José Amparán, *op. cit.*, p. 65.

<sup>28</sup> Arturo Trejo, *op. cit.*, p. 185.

*Dios* trabaja por interés económico y procede dando dólares a todo aquel que le proporciona información. Todas estas acciones nos van definiendo al sujeto en función de los cuatro verbos modalizadores: Filiberto García se nos define como sujeto desconfiado; Paco Ibáñez se nos perfila como justiciero ante la inoperancia de las autoridades; Conrad Sánchez se nos muestra solidario con la gente pobre; y Jesús Malverde muestra su pragmatismo al usar el dinero como mecanismo de persuasión. Nosotros, por nuestra parte, estamos en la posibilidad de rastrear estos cuatro valores o actitudes como espoletas de la pasión: desconfianza, justicia en propia mano, solidaridad y pragmatismo.

### 1.2.2 Modalizaciones del sujeto

Por modalización entendemos la afectación del ser en cuanto sujeto existente y del hacer de los actantes. El resultado del procedimiento de modalización nos aporta tres tipos:<sup>29</sup> básicas, traslativas y transitivas.

Las básicas comprenden dos: *competencia*, donde el ser –que ya *es*– modaliza al hacer, es decir, actúa en función de lo que ya sabe. Representa lo que se conoce en teoría del razonamiento como procedimiento deductivo, donde la experiencia previa determina los actos. Y *performance*, donde el hacer modaliza al ser, esto es, a través de las acciones el sujeto se alcanza, se realiza. Siguiendo con la analogía, es lo que conocemos como procedimiento inductivo: los actos no dependen de un saber previo pero llegan a constituirse en saber. Por ejemplo, en las competencias tenemos a los detectives que saben hacer su trabajo, como Filiberto García, que es contratado porque conoce el barrio chino; Conrad Sánchez, porque tiene la preparación policial directa en la academia; el ingeniero Francisco Reyes Ibáñez es precedido por su prestigio resolviendo casos, y Jesús Malverde es un profesional al servicio de quien le pague. La *performance* no presupone las competencias de los actantes, es decir, hacen y en todo caso llegan a saber. La función de todos estos personajes es, por tanto, performática, aunque no parten de la nada, pues tienen una competencia previa. La *performance*, según Helena Beristáin, posibilita dos tipos de competencias: “de adquisición o conjuntivas, cuando la modificación que produce consiste

---

<sup>29</sup> Tomamos la clasificación de las modalizaciones del libro de Victorino Zecchetto (coordinador), *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, 1999, p. 157.

en que el sujeto adquiriera su objeto, esté conjunto con él, y de privación o disjuntiva, cuando consiste en que el sujeto esté disjunto de su objeto”<sup>30</sup>. Por ejemplo, en el caso de Evaristo en *El miedo a los animales* adquiere competencias cuando llega a un mundo, el judicial, del que no sabe nada y, sobre la marcha, se alcanza como detective y como jefe. Performáticamente manifiesta su ser cuando va a Acapulco y hace lo que es, con una apremiante, hace más de lo que es. Tiempo después modula su hacer: termina haciendo lo que es y quiere ser.

Las modalizaciones traslativas suponen la presencia de un sujeto modalizador diferente al sujeto modalizado. Hay de dos tipos: *veridictorias* (ser del ser), en donde el mismo actante representa a dos sujetos, el que *es* y el que parece; las *factitivas* son el hacer de uno que modaliza al hacer del otro; están en el plano cognoscitivo y se denominan como hacer-hacer. Por ejemplo, la persuasión y la interpretación: la acción persuasiva consiste en que un sujeto hace que el otro haga; en la interpretación un sujeto hace que el otro comprenda. Tenemos el caso de Filiberto García que lo hacen investigar un supuesto complot, Conrad Sánchez lo hacen investigar la desaparición de una joven estudiante, a Francisco Reyes lo hacen investigar la desaparición de una bella mujer y a Jesús Malverde lo hacen ubicar una pintura que fue robada.

Y por último, las transitivas: son las modalizaciones donde las acciones del sujeto recaen en un objeto. Esto significa que un sujeto se alcanza a sí mismo, en una imagen de ipseidad, a partir del objeto. Por ejemplo, Jesús Malverde busca una pintura robada y sustituida por una falsa. La pintura muestra la falsedad de Jesús Malverde, que al inicio se hace llamar Niño Perdido y cambia de nombre según lo amerite la ocasión. Al encontrar la pintura, él encuentra su ser.

---

<sup>30</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1992, p. 388.

### Modalizaciones del sujeto

Modalizaciones	Elemento sintético	Ejemplo
Básicas: Competencia <i>Performance</i>	Saber hacer Hacer del ser	Sé cómo hacer Hacer lo que soy
Traslativas: Veridictorias Factitivas	Ser del ser Hacer del hacer	Ser lo que soy Hacer que otro haga
Transitivas	Sujeto (ser) y objeto (verbos transitivos)	Ser-tener (soy el que tengo, el que llevo o trae, etc.)

Victorino Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, CICCUS, 1999, pp. 157-158

Las modalidades querer, poder, saber y deber pueden actualizarse y potencializarse por cuatro tipos de predicados modales, también conocidos como sobremodalizaciones. Por ejemplo, la sobremodalización en la competencia modal ser-hacer quedaría así: querer ser-hacer, poder ser-hacer, saber ser-hacer y deber ser-hacer. La sobremodalización prefigura una sintaxis compleja, una narrativa donde las pasiones se profundizan, se afianzan.

Aquí es pertinente hablar de la importancia del *esquema narrativo canónico*, pues como se puede notar en la sobremodalización se abren posibles narrativos que es necesario esquematizar siempre en función de las pasiones. El esquema narrativo canónico tuvo su origen en los estudios realizados por Vladimir Propp, quien descubrió ciertas constantes en los cuentos que estudió y, por encima de todas estas, la necesidad del héroe. Los semiólogos<sup>31</sup> encontraron en las aportaciones de Propp tres momentos o tres pruebas de la existencia universal del héroe: calificante, decisiva y glorificante. En la primera, un héroe debe estar calificado para realizar su misión, lo cual supone un reconocimiento previo de su condición y por lo tanto de su existencia. La segunda prueba es que, una vez elegido, puede realizar su trabajo, lo cual supone que es evaluado por otro sujeto que tiene la suficiente autoridad para lanzarlo a la aventura. La tercera prueba implica una valoración posterior a la aventura, un reconocimiento que es consecuencia de lo que logró y que trae consigo la gloria. En los tres casos se perfila una relación sujeto-objeto motivada por un valor: calificar, decidir y glorificar son resultado de esta relación. La semántica ya había realizado esta división

<sup>31</sup> Entre ellos Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971, y Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en: *Comunicaciones*, 5a ed., Ediciones Niebla, 1976.

llamándola modelo actancial mítico. Este modelo fue retomado posteriormente por el semiólogo Roland Barthes y la narratóloga Mieke Bal<sup>32</sup>.

Al hablar de modelo actancial se introducen las nociones *esquema narrativo* y *nivel narrativo*. Estas dos categorías las desarrolla el Grupo de Entrevernes<sup>33</sup> y las despliega en cuatro momentos: influjo o manipulación (en donde predomina la figura del destinador-manipulador), competencias, realización (en ambas predomina el destinatario-sujeto) y, finalmente, la sanción (regida por el destinador-juez)<sup>34</sup>.

Dado que a Greimas no le resultaba útil para el análisis de las pasiones este modelo actancial, porque no buscaba la estructura ni las funciones de los actantes sino el desarrollo y despliegue de las pasiones, opta por la noción de esquema narrativo canónico, donde se da preferencia a las relaciones de manipulación sujeto-objeto, relación que está motivada por un valor que a su vez despierta una pasión.

Para nuestra propuesta patémica resultan útiles los conceptos foucaultianos de *utopía* y *heterotopía* porque nos permiten una conceptualización con la cual daremos cuenta del despliegue de las pasiones en el espacio y en el tiempo. Según Greimas, los espacios se organizan en heterotópicos y tópicos en relación con el desarrollo de la acción. Los primeros son “opuestos al espacio de referencia que es el espacio tópico (lugar de las *performances* y de sus competencias), el espacio heterotópico designa lugares circundantes (los espacios de «atrás» y de «adelante»), el «allá» (por contraste con el «aquí»/«ahí» que caracterizan al espacio tópico).”<sup>35</sup> El segundo también es aquel donde el sujeto se transforma. Se divide en utópico y paratópico. Explica Greimas:

Respecto de un programa narrativo dado, definido como una transformación situada entre dos estados narrativos estables, puede considerarse como espacio tópico el lugar donde se manifiesta sintácticamente

---

<sup>32</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

<sup>33</sup> Grupo de lingüistas, que se reunían en el poblado de Entrevernes, localizado al oriente de Francia, para interpretar la Biblia desde la teoría semiótica, en especial, el Nuevo Testamento. Trabajaban en el CADIR (Centre pour l'analyse du Discours Religieux), de Lyon, y en la revista *Sémiotique et Bible*. Sus textos están reunidos en: Jean-Claude Giroud y Lous Panier (elaboración y redacción), *Análisis semiótico de los textos. Introducción. Teoría. Práctica*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982.

<sup>34</sup> Ángela Betancur Garcés, *Aproximación semiótica a la narrativa*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2005, p. 24. Estas categorías las denomina el Grupo de Entrevernes de calificante, decisiva y glorificante.

<sup>35</sup> Algirdas Greimas y Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Editorial Gredos, 2006, p. 206.

esa transformación, y como espacio heterotópico, los lugares que lo engloban, precediéndolo y/o sucediéndolo.

Una sub-articulación del espacio tópico distinguirá, ocasionalmente, el espacio utópico (donde se efectúan las *performances*) y el espacio paratópico (reservado a la adquisición de las competencias): al «aquí» (espacio tópico) y al «allí» (espacio paratópico), se opone el «allá» (o «en otra parte»);<sup>36</sup>

Dicho de otra forma, los espacios utópicos son aquellos donde el hacer triunfa sobre el ser, esto es, el aquí y ahora se muestran como acción real. Los paratópicos son espacios de emplazamiento, de las pruebas preparatorias o calificantes, donde el sujeto muestra sus competencias. Por lo que hace a los espacios heterotópicos son el *allá* del sujeto, los espacios de acción; son lugares de confluencias donde toda clase de individuos pueden coincidir, y resultan importantes para la *performance*, para la transformación del sujeto, para la escenificación de las pasiones. En cambio Foucault se refiere a las heterotopías como espacios otros, como espacios funcionales socialmente reservados para lo disfuncional, como pueden ser una cárcel, un panteón o un manicomio. Al hacer coincidir la idea greimasiana y la foucaultiana podemos entender por heterotopía como el lugar donde el hacer del sujeto-héroe se apodera de los espacios de confluencia, cuya otredad facilita la acción, y la acción nos deja ver las pasiones, y estas últimas, los valores. Por todo ello resulta necesario el concepto de utopía porque las acciones del sujeto tienen una dirección, se mueven hacia un lugar en función de un valor: es lo que hemos llamado relación sujeto-objeto motivada por un valor, y todo valor tiene un remanente que mueve a la acción rebelde, a la búsqueda, y es justo allí donde podemos rastrear la pasión. Con todo esto hacemos nuestra propuesta categorial, donde incluimos los conceptos de *facerotopía*, *paratopía*, *hierotopía* y *veritopía*, todos ellos referidos al espacio patemizado. Explico.

El espacio donde un sujeto es manipulado por otro lo nombramos *facerotópico* (del lat. *facere*, hacer). Por ejemplo, cuando Filiberto llega a la oficina del General Miraflores para desarmar un supuesto complot es manipulado y movido a la acción. La oficina representaría, para nuestro análisis, el lugar donde se incoa la acción, un *topos* para el hacer, una manipulación o facerotopía. Cuando el sujeto realiza su trabajo, todos los lugares a los que lo lleva su acción y que son distintos del espacio de la manipulación, lo llamamos heterotópicos. Por lo tanto, heterotopía (del griego *hetero*, lo otro) es el espacio de la acción

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 413.

subsecuente. El sujeto actúa, ya sea porque tiene las competencias o porque las va a adquirir. Cuando vemos que las adquiere, podemos nombrar al espacio donde esto sucede como paratópico, porque queda señalado dentro de la acción como un espacio del conocimiento y reconocimiento. Por ejemplo, sabemos que Evaristo Reyes no es detective, pero conforme investiga va adquiriendo las dotes necesarias para su oficio. En este sentido, los espacios heterotópicos o de la acción llegan a ser espacios paratópicos (del griego *para*, junto a o casi) de las competencias. En el lugar donde el sujeto muestra, en un arrebato, su ser hay una exposición patémica, de transformación, una confirmación del espacio utópico. Como lo es el transporte público o *pecerda* para el detective Conrad Sánchez, donde elimina a dos asaltantes, que nada tienen que ver con su indagatoria, sólo por hurtar el dinero a las personas trabajadoras. Es en la pecera donde Conrad despliega lo que es, actúa exhibiendo su cuerpo. Ya que se realizó el trabajo llega el momento donde el manipulador evalúa al sujeto que, por lo regular, es un sitio propio del manipulador, denominado como hierotópico (del griego *hieros*, sagrado). Es la casa del Lic. Del Valle, en *El complot mongol* o el restorán en Tabasco en *Los Dineros de Dios*. Y, por último, el sujeto en la búsqueda de un objeto encuentra esa ipseidad: el objeto, como un espejo, termina reflejando la verdadera esencia del sujeto patémico. Lugar crucial para la manifestación veritópica (del latín *veritas*, verdad). Tal es el caso del velatorio donde yace el cuerpo de Martita y Filiberto se descubre solo. Como se puede ver, los espacios no son sólo lugares, son emplazamientos, consolidan una acción que abre un valor. Espacio-acción-valor en los que rastreamos las pasiones.

El análisis patémico comprendería sólo un sujeto y un objeto, ambos se muestran en la acción, donde se despliegan competencias y se produce una transformación o *performance* (paratopía o espacio de las competencias, heterotopía o espacio de la acción y utopía o espacio de la transformación). Cuando agregamos a un segundo sujeto, S<sub>2</sub>, o sujeto manipulador, damos paso a la confrontación dentro del relato y podemos emplazar las figuras actanciales (sujeto, objeto, destinatario, destinador, adyuvante y oponente). En otras palabras, llevamos el análisis pasional al relato.

El programa narrativo canónico propuesto comprende tres niveles que están diferenciados por sus actantes. La dimensión cognitiva emplaza al S<sub>1</sub> y S<sub>2</sub>, y da inicio con la manipulación entendida como la intervención, impedimento, facilitación u obstrucción del

trayecto del actante. En la dimensión pragmática el sujeto enfrenta al objeto (aquí se dan los programas narrativos o pruebas del sujeto). En el nivel axiológico el sujeto enfrenta el reflejo de su imagen en el objeto (proceso de ipseidad). Hay una característica que se puede profundizar en el esquema: la intensidad, ya que es parte fundamental de la pasión, que puede arrojar información sobre el sujeto en el encuentro consigo mismo (*performance*), lo que nos ofrece una guía para llegar al momento de la confrontación del actante-sujeto con su ser o yo interno.

Lo anterior nos permite ubicar los lugares donde se escenifican las pasiones. Es de suponerse que estos lugares están asociados a un tiempo y que ese tiempo, por tanto, también está patemizado, es decir, a todo espacio corresponde un tiempo. Al lugar donde se da la manipulación le asociamos un tiempo o *momentum*, y por ello lo podemos llamar *facero cronía*. En otras palabras, la escenificación de las pasiones conlleva siempre una temporalidad. El resultado es: el momento de la acción subsecuente o heterocronía. Si está de por medio un conocimiento o competencia, ya sea porque se alcanza o se muestra, lo que tenemos es una paracronía. La rebeldía, desde esta misma lógica, sería el instante ucrónico, porque el sujeto se opone ante el trabajo que le ha impuesto el manipulador. El tiempo de la sanción sería la hierocronía, cuando el manipulador califica, evalúa al sujeto. Finalmente, si el sujeto encuentra su verdadero yo, estamos en la vericronía. Con todo esto lo que queremos decir es que el espacio y el tiempo son dos formas de hablar de lo mismo, que las pasiones suceden en un lugar y se gestan o desarrollan en un tiempo. Nuestras categorías se refieren al rastreo y análisis de las pasiones en su espaciotemporalidad o topocronicidad.

### **1.2.3 Modalizaciones del estar-ser**

Después de modalizar el ser y hacer, damos paso a la modalización del estar-ser con lo cual configuramos la pasión. Podríamos decir que se conforma una imagen virtual o posibles narrativos a partir del simulacro pasional o pasión que se anuncia. Greimas plantea dos complicaciones de esta modalización: el inventario modal organizado en un dispositivo; se trata de una lógica de posibles narrativos, cuya combinatoria arroja narraciones creíbles y otras que resultan ineficaces, imposibles o inverosímiles. Estamos viendo la narración como un conjunto de dispositivos que se combinan. La otra complicación es delimitar el estatuto



de la disposición como potencialidad de comportamiento o de programas (como articular el dispositivo y la definición de diccionario cuando cada cual tiene su propia programación). En otras palabras, a partir de su pasión el sujeto puede acometer distintas acciones, todas ellas determinadas por un valor, porque los valores no determinan acciones unívocas, sino posibles, abiertas, potenciales, siempre y cuando queden inscritas en el universo axiológico que motiva al sujeto. Además, no olvidemos que los valores tienen una definición de diccionario, que nos sirve de guía para hacer conjeturas del comportamiento y posibles acciones del sujeto.

Al estar-ser debería estar asociada siempre una pasión, pero si no fuese así es porque dicha pasión está en ciernes, apenas incoada, y puede no desarrollarse. Si éste fuera el caso es imposible rastrearla. Esto también significa que hay muchas acciones en el sujeto que no resultan importantes para una analítica patémica, sólo aquellas donde el sujeto se alcanza a través de sus acciones, donde está y es. Con este componente se puede caracterizar al sujeto apasionado y ver el funcionamiento pasional donde, no olvidemos, también juegan un papel importante lo que dice y siente el sujeto.

Dos complicaciones: dispositivo y disposición. La primera, el dispositivo, está en el nivel semionarrativo, por eso representa una combinatoria y, en tanto tal, aún no realizada. La disposición, por su parte, ya está en el nivel discursivo, donde se verifica una posible combinación. Aristóteles se referiría a esto como potencia y acto, el mundo de la posibilidad y el mundo del ser.

Falta por definir la estructura modal, el dispositivo modal. La estructura modal se da por la permanencia o reiteración de uno o más verbos modalizantes (querer, poder, saber, deber) y señala una constante del sujeto, una característica que nos resulta evidente. Por ejemplo, Filiberto García es desconfiado y esta característica habitual determina o condiciona estos cuatro verbos o acciones modales: es estructurante. El dispositivo modal es un conjunto de ordenaciones estereotípicas que nos permiten ubicar al sujeto como alguien que quiere actuar según un valor de diccionario; es lo que se llama en la lingüística identidad socioléctica: al sujeto lo identificamos por ciertos patrones propios de su papel narrativo. Diríamos, a título de ejemplo, que un detective debe actuar como detective, ser detective implica querer, saber, poder, deber serlo.

No olvidemos que este modelo patémico nos permite formular en términos abstractos, conceptuales, la configuración de las pasiones, y por eso Greimas sugiere combinatorias, posibilidades narrativas, pues nuestro autor está en el nivel de la teorización, en el de la construcción justamente de un modelo analítico, de un modelo teórico. Sin embargo, a nosotros los lectores, a los que realizamos este análisis patémico, nos puede resultar evidente el recorrido de la pasión, porque ya no hay combinatorias posibles, porque la narración está dada y sólo hay que recorrerla en busca de la combinación escogida por el narrador. Estamos ya en posibilidad de pasar al tercer nivel, que es el discursivo.

### **1.3 Nivel discursivo: la construcción de la pasión**

En el tercer nivel hay un desarrollo de la pasión en el plano discursivo. Se convoca la tensividad fórica, esto es, los elementos característicos de la pasión donde podemos observar el apego a un valor, y se convocan también las estructuras narrativas, resultado de una combinatoria de posibles narrativos, para dar paso al uso sociolectal de la pasión, es decir, las constantes culturales manifiestas a través de la acción (no olvidemos que tenemos siempre como referente la definición de diccionario con respecto a los valores involucrados). Podríamos decir que el nivel discursivo es la minifestación individual y grupal de la pasión para verificar el uso social de la misma o su presencia, su constancia. La construcción de la pasión, según Greimas, necesita del nivel epistemológico como del semionarrativo:

En ese nivel [discursivo] es posible convocar tanto los resultados de la modulación tensiva como los del recorrido generativo categorizante, es decir, tanto las magnitudes del orden de lo continuo, surgidas de las precondiciones de la significación, como las magnitudes del orden de lo discontinuo, surgidas del nivel semionarrativo propiamente dicho.<sup>37</sup>

Los tres niveles –epistemológico, semionarrativo y discursivo– cuentan con una interacción que los retroalimenta. Se va de uno a otro, aunque Greimas los distingue con fines heurísticos, taxonómicos: también podemos proceder de manera inversa, pasar del nivel de la pasión manifiesta a la construcción de las precondiciones o, en otro caso, identificar las modalizaciones, propias del nivel semionarrativo.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

### 1.3.1 La disposición como estilo semiótico

La disposición, entendida como el estereotipo de una pasión dentro de un ámbito cultural (definición de diccionario), tiene una dinámica interna, obedece a un principio de organización tensiva, vuelve homogénea una forma superficial del devenir del sujeto, da una serie de deslizamientos progresivos, ya sea por pérdida o transformación de los procesos, lo cual nos habla de una constante de valor, de lo que sobrevive en medio del cambio y, por tanto, de la construcción de una pasión. Pero los elementos que permanecen forman el estilo o personalidad de la pasión. En el caso de la desconfianza manifiesta en Filiberto García, la define el diccionario como: falta de confianza. Como tal el diccionario remite a la euforia de la definición o la definición en positivo. Ahora, la confianza es: esperanza firme y sólida que tiene una persona en que alguien actúe como ella desea, que algo suceda o que una cosa funcione en determinada forma<sup>38</sup>. El estereotipo de la desconfianza es no tener esperanza sobre alguien o una cosa.

### 1.3.2 La disposición como aspectualización

La sintaxis aspectual, traducida superficialmente como aspectualización temporal, es decir, la temporalidad de la pasión –las hay duraderas, efímeras, iniciales–, forma el rasgo más evidente y reconocible del universo pasional manifiesto en los diccionarios. Por ejemplo, el rencor definido como un resentimiento *durable* o la paciencia, conceptualizada como la capacidad de *soportar*. La disposición está contenida en los diccionarios, y aquí señalamos, a título de ejemplo, la temporalidad de dos pasiones, el rencor y la paciencia: ambas indican una duración, y ello nos habla justamente de lo que aquí llamamos *disposición*.

La aspectualización es una sobredeterminación que da cuenta de las variaciones de intensidad (“soportar”) y de temporalidad (resentimiento “durable”). Es la forma primaria del discurso, de su ritmo y su dinámica. Retomando la desconfianza como un no tener esperanza podemos decir que la aspectualización radica en acciones futuras que en cuanto sucedan cambia la forma de sentir. En el caso de Filiberto García la desconfianza termina al saber que el licenciado del Valle y el general Miraflores estaban mintiendo con respecto al

---

<sup>38</sup> Definición tomada del *Diccionario del Español de México* del Colegio de México en la página electrónica: <http://dem.colmex.mx/> [consultado el 7 de marzo de 2017]

supuesto complot, pero la desconfianza de Filiberto permanece ya que es una forma de ser que va permeando sus pasiones, como el amor, el odio, la venganza, etc. Podríamos decir que en Filiberto el odio y la venganza son aspectos de su desconfianza.

Una aspectualización que será temporalizada durante la puesta en discurso tiene dos puntos de vista complementarios, por un lado con respecto al recorrido generativo, donde se dan las precondiciones en las cuales el sujeto, el objeto y los valores se están conformando y, por otro lado, el dispositivo modal, que no olvidemos, consiste en sus posibles narrativos. Le llamamos aspectualización precisamente porque se toman en cuenta los principales aspectos de las precondiciones (nivel uno) y de los posibles narrativos (nivel dos). En el recorrido generativo entran en juego las condiciones y precondiciones de la significación, esto es, la tensividad fórica. La aspectualización, como “forma”, no puede manifestarse sino después de haber informado sobre el tiempo, espacio y el actante. Estos tres elementos de la aspectualización (tiempo, espacio y actante) proyectados en el dispositivo modal (querer, poder, saber, deber) dan como resultado las modulaciones del devenir. La desesperanza se puede mostrar de la siguiente manera:  $S_1$  disjunto del O (objeto) o del  $S_2$ . Ahora, la separación o disjunción está determinada por un tiempo a futuro o por un *no saber*. En cuanto a las modalizaciones quedaría: para poder sobrevivir en un ambiente de pistoleros es necesario *deber desconfiar*; el *poder desconfiar* es propio de cada persona, no importando su rol social; Filiberto *sabe desconfiar* porque lo aprendió de su trabajo; y, por último, el *querer desconfiar*, superado por el deber propio de ser asesino a sueldo.

En la aspectualización convergen las modalizaciones y las precondiciones, por lo que puede establecerse que hay una retroalimentación de los tres niveles de la pasión. Esto es, podemos estudiar la pasión desde el sentir o por la manifestación discursiva, ya que los niveles son dinámicos y complementarios.

### 1.3.3 Sintaxis intermodal

Greimas se pregunta ¿cómo se transforma una modalidad en otra que puede ser contraria o contradictoria y que además es heterótropa por necesidad, es decir, pertenece a un espacio de realización diferente? Por ejemplo, cómo se va del querer al poder, del saber al deber. Nos muestra un procedimiento. A partir de una base modal —y la base modal está relacionada

únicamente con uno y solamente uno de los cuatro verbos modalizantes: querer, poder, deber, saber– el saber, en tanto base modal, no puede transformarse en poder si la modulación clausurante no es neutralizada, o sea, el saber tiene que salir de sí mismo, abrirse a la acción para transformarse en poder. Todos estos verbos modales tienen una fase abiertas y otra cerrada, y es precisamente al abrirse cuando interactúan con el otro verbo para generar una sintaxis inter-modal, que no es sino la acción del sujeto en función de los valores, la puesta en discurso o narrativa patémica.

En este tercer nivel, discursivo, los dispositivos modales –posibles narrativos– son convocados en el discurso y sometidos a una aspectualización que consiste en tomar las principales características de la pasión y discriminar las posibilidades narrativas, las que resultan más viables, verosímiles, de acuerdo a la relación del sujeto con el objeto, la tensión entre ambos y la función de los valores involucrados. En otras palabras, representaría una especie de sentido común convertido en discurso narrativo: al sujeto se le crean posibles acciones a través de las cuales se construye su pasión. La duda amarga de Filiberto se manifiesta con el *pinche* de su discurso y el pesimismo en la forma de valorar su entorno: funcionarios, mujeres, amigos y muertos. La duda permanece en la forma de proceder de Filiberto ya que es lo que le ha permite sobrevivir en un mundo de asesinatos y llegar a los 62 años.

Nosotros, los que analizamos patémicamente, rastreamos estas modulaciones, este juego tensional entre el sujeto y el objeto, para descubrir y describir cómo se van consolidando las pasiones. Al final se trata de una analítica del discurso, con la salvedad de que lo que buscamos son las pasiones y no otro tipo de construcción, ideológica, cultural, política, etc. pues esto nos llevaría a otro tipo de análisis discursivo que no es patémico.

Después de la presentación de los principales conceptos de la semiótica patémica damos paso al capítulo dos. En este se tratará: la conformación histórica y características del género negro, sus implicaciones en América Latina y, en especial, en México. También se expondrán

las características de cuatro novelas del género negro del país con el propósito de contextualizar el análisis patémico de *El miedo a los animales*.

## Capítulo 2. El género negro

Ubicar genéricamente una obra es ya un criterio de interpretación de la misma, es decir, el género es una condicionante de la lectura<sup>39</sup>, y también nos permite una relación intertextual, de una obra con las de su misma especie. Esa filiación genérica proporciona rasgos similares como: temática, trama, personajes, espacios y pasiones características, como la venganza, la desconfianza, el deber, el miedo, etc. Es decir, a la hora de leer un libro lo primero que identificamos, para poder asimilarlo, es el género literario, el cual nos permite establecer un *pacto de lectura o pacto ficcional*.<sup>40</sup>

La novela negra constituye un género en sí mismo y presenta grandes diferencias con lo policial, el *thriller*, etc. No es una variante de la novela policiaca, ya que muchas veces la investigación no es realizada por un detective y puede dejar de lado el suspenso. El escritor Javier Coma, en su libro *La novela negra*<sup>41</sup>, explica que este género tiene una estructura y un tratamiento concretos y muy característicos. Estas características, en un primer momento, fueron alimentadas por el mismo interés económico de las editoriales para asegurar las ventas. Las consecuencias se pueden advertir en la dificultad para delimitar el género de manera precisa u ortodoxa. Sin embargo, enunciaremos aquí los principales rasgos de la novela negra, los cuales nos permitirán acercarnos con más elementos a la manera como se construyen en ella las pasiones. En otras palabras, en términos genéricos también encontramos condicionantes patémicas, es decir, las emociones se fraguan en función de una estructura y un tratamiento típicos donde podemos advertir una determinada axiología.

### 2.1 Origen del género

El origen del adjetivo *negro* en las novelas responde a una variedad de factores. Entre éstos podemos decir que los primeros relatos fueron publicados en revistas *Black Mask* en Estados Unidos y en la *Série Noire* en Francia. Las dos publicaciones tienen la categoría *negro* en su

---

<sup>39</sup> De la misma manera, para Michel Foucault el autor es una condicionante de lectura: saber quién escribe condiciona la lectura. Véase Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, Buenos Aires, Ediciones Literales, 2010.

<sup>40</sup> Ver las obras Philippe Lejeune: *Soy otro: la autobiografía de la literatura a los medios de comunicación; Signos de vida; El diario íntimo: historia y antología*.

<sup>41</sup> Javier Coma, *La novela negra*, Barcelona, El Viejo Topo, 1980.

nombre. Otro elemento que influye en el adjetivo del género fue el cine. Gran parte de las novelas policiacas y negras fueron llevadas a la pantalla. En los años treinta el arte cinematográfico no utilizaba muchas luces por los altos costos y debido a ello lo llamaron “cine negro”. Una constante de las novelas llevadas a la pantalla grande era la temática criminal. De esta manera, las revistas y el cine propiciaron la conformación del género pero también contribuyeron a la desorientación acerca del mismo.

En un principio no se tuvo plena conciencia de que se estaba escribiendo una variante del género policiaco, aunque las publicaciones mencionadas parecieran sugerirlo. La revista *Black Mask* publicó relatos policiacos desde los años veinte del siglo pasado. En ella los relatos no eran calificados como negros, sin embargo poco a poco el concepto se fue imponiendo hasta constituir un género aparte. Raymond Chandler –que en su momento colaboró con la revista– consideró sus escritos como del mundo profesional del crimen. En su ensayo “El simple arte de matar”<sup>42</sup>, publicado en 1950, se puede corroborar tal definición.

La editorial francesa Gallimard publicó la colección *Série Noire* en el año de 1945, después de la Segunda Guerra Mundial. Retomó lo publicado en *Black Mask* y perpetuó su legado. En Francia se apropiaron del calificativo *noire* para la literatura y el cine. Otto Penzler<sup>43</sup> explica que fue una relación mutua entre el séptimo arte y el mundo de las letras. Las aportaciones del cine quedan manifiestas, por ejemplo, en los contrastes en blanco y negro de muchos filmes. Resultaron importantes la *femme fatale*, el ambiente urbano, los bares, los clubes nocturnos, callejones amenazantes, cuartos de hotel y la noche. Para Fernando Savater<sup>44</sup> el cine negro de esos años contribuyó con personajes claves como las rubias alcohólicas y perversas, detectives cínicos pero generosos, inspectores de policía desagradables y gánsteres gordos y crueles. Podemos decir que Savater hace una tipificación de las pasiones de los personajes como la perversidad, la generosidad y la crueldad.

Con la filmación de algunas novelas negras, el cine fusionó elementos de otros géneros. Otto Penzler comenta que “el cine negro difumina la distinción entre el detective privado hard-boiled y las historias de género estrictamente negro al emplear estilos y

---

<sup>42</sup> Raymon Chandler, *The simple art of murder*, Georgia, Penguin Random House, 1988. Este ensayo está disponible en Raymond Chandler, *Cartas y escritos inéditos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1976.

<sup>43</sup> James Elloroy y Otto Penzler, *American noir*, Barcelona, Navona Editorial, 2014.

<sup>44</sup> Fernando Savater, *Misterio, emoción y riesgo*, Barcelona, Editorial Ariel, 2008.



tratamientos de cámara similares para ambos”<sup>45</sup>. El lenguaje cinematográfico no hacía distinciones de las características de los investigadores. Por ejemplo, en el género policiaco el detective es duro e intelectual, en cambio en la novela negra las deducciones pasan a segundo plano y la pasión del investigador resulta protagonista.

La apropiación del término novela negra fue dispar en los países que ingresó. Se esgrimen términos como novela policiaca, novela negra o novela criminal. Hay que tomar en cuenta “la distinción que suponen estos términos respecto a los utilizados en los panoramas anglosajón –“detective/crime story”–, francés –“*polar*”–, italiano –“*giallo*”–, alemán –“*krimi*”–, o hispanoamericano –policial–”<sup>46</sup>. La traducción del término negro contribuye a la confusión. Lo anterior muestra las dificultades en la constitución del género.

En cuanto al tratamiento del contenido o la trama, Vicente Francisco Torres, especialista en el tema, nos proporciona algunas especificaciones:

La novela policiaca es aquella en la que el interés por el enigma, el delito y los seres que transgreden la ley son fundamentales. Si el ilícito está narrado por su protagonista, entonces también se le llama relato criminológico, y si al contar la historia de una transgresión se da demasiada importancia al contexto social en que surge, entonces se le conoce como relato negro.<sup>47</sup>

Como se ve, no pueden utilizarse como sinónimos novela policiaca, relato criminalístico y relato negro. El contraste entre lo policial y lo negro va más allá: entran en juego el papel de los personajes, las pasiones involucradas, el origen del delito y el procedimiento para resolver el crimen. Elementos que analizaremos más adelante.

## 2.2 Características

Raymond Chandler, en el ensayo “El simple arte de matar”, brinda las características del género negro. Explica que hay una renuncia a la deducción, no siempre hay un asesinato, ahora el mundo profesional del crimen es tema central, el misterio no es el objetivo principal, la violencia desmedida y la nula división entre el bien y el mal resultan importantes.

---

<sup>45</sup> Elloroy y Penzler, *op. cit.*, p. 12.

<sup>46</sup> Javier Sánchez Zapatero, “Novela policiaca y novela negra: una tentativa de definición”, en la revista *Puentes de Crítica, Literatura y Cultura*, núm. 1, Barcelona, 2014, p. 4.

<sup>47</sup> Vicente Francisco Torres, *El que la hace... ¿la paga?*, México, Coedición Latinoamericana, 2006, p. 9.

En 1980, el escritor español Javier Coma, en el libro *La novela negra*, expone cinco puntos con respecto a la conformación de este género. Establece el inicio del relato en 1923 con la publicación de la revista *Black Mask*. El detective privado posee una personalidad violenta y cínica. La delincuencia implica una marginación moral. Ubica el lugar de nacimiento en Estados Unidos con el contexto propio de la época de la crisis del 29 y su decadencia social. El fenómeno criminal cobra importancia estética. Ahora el lenguaje de las calles sirve para criticar a los corruptos y los escenarios, como las ciudades y las calles, tienen sus referentes en lugares reales.

El filósofo Fernando Savater expone algunos aportes de la novela negra. Por ejemplo, la perspectiva desgarrada de una sociedad violenta, donde los valores y las virtudes tienden a confundirse. Comenta que “la novela negra es un palpitante testimonio donde se entrecruzan pasiones y ambiciones humanas en su debido contexto social”<sup>48</sup>. Javier Sánchez Zapatero proporciona varios elementos de lo negro: realidad pesimista, un mundo violento y caótico; los detectives no dependen de su capacidad deductiva, sino que cuentan con su intuición y utilizan la violencia para obtener información; se describe la corrupción, la violencia institucional y la injusticia social; y cuestiona el orden establecido, critican los mensajes oficiales, etc.<sup>49</sup>

En la clasificación de Coma y Savater podemos distinguir puntos en común que ayudarán a entender el género desde el punto de vista pasional, para lo cual resultan importantes el contexto histórico de la obra y del escritor, pues por ellos –en tanto referentes de diccionario– podemos ubicar los valores que, como dijimos en el primer capítulo, resultan fundamentales para el análisis patémico. Recordemos que sujeto, objeto y valor son nuestra triada analítica. Por ejemplo, una crisis económica modifica el sentir de las personas y por ende su realidad –como lo diría Greimas– y se rompe el contrato social, lo que da pie a una forma de valorar muy específica. Toda obra tiene un asidero de realidad, de lo contrario carecería de verosimilitud, y en la novela negra este asidero es mucho más evidente, mucho más necesario: los valores contruïdos ficcionalmente deben interpelar al mundo.

---

<sup>48</sup> Savater, *op. cit.*, pp. 194-195.

<sup>49</sup> Vid. Sánchez Zapatero, *op. cit.*, pp. 7-9.

## 2.3 América Latina

La apropiación del género negro en los países de América Latina le confiere a esta literatura nuevas perspectivas y temáticas. El escritor argentino Mempo Giardinelli, en su libro *El género negro*<sup>50</sup>, escrito en 1984, describe las características propias de la narrativa en estos países. Por ejemplo, los escritores latinoamericanos asumen el compromiso por describir las corruptelas del poder y exhibir la podredumbre de los sistemas políticos. Giardinelli ve en la literatura, y en especial en ésta que nos ocupa, una arma que se puede utilizar contra la represión, la pobreza, el sometimiento y el conformismo propios de nuestras sociedades. Para Giardinelli, la escritura reivindica las utopías, tanto sociales como literarias, y el género negro aborda los temas y valores que amenazan la cultura y la política latinoamericanas, como la falta de veracidad y justicia.<sup>51</sup>

De acuerdo con Mempo Giardinelli, las características del género negro latinoamericano son: una vinculación con la problemática social donde todos somos marginados, es más apreciado el heroísmo social que el personal, los enemigos permanentes de la sociedad son el Estado, sus instituciones y el imperialismo y, finalmente, las urbes dejan de ser los principales espacios, dando paso al campo y la costa.<sup>52</sup>

Los escritores latinoamericanos del género no sólo comparten las características propias de lo negro, también tienen otros elementos en común: denuncia de la corrupción de sus países; muchos de ellos son periodistas, actividad que les permite acceder a otro tipo de información; la dictadura militar y, por tanto, la poca tolerancia política. Resulta interesante que hasta ese momento no existan mujeres escritoras del género negro.

Los escritores y periodistas cubanos Leonardo Padura Fuentes y Rodolfo Pérez Valero han denunciado en sus novelas las corruptelas de lo que ellos consideran la dictadura castrista.

---

<sup>50</sup> Mempo Giardinelli, *El género negro. Ensayo sobre literatura policial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, colección Molinos de Viento n. 109, 1996.

<sup>51</sup> *Vid. ibid.*, pp. 223-248.

<sup>52</sup> Entrevista realizada por William John Nichols en la *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, número 231, abril-junio, 2010, p. 498, disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0BwrP7LmtAs87MzJkMjAwYzQtOWNiYS00ZTQ3LWExYjAtMjA0ZDA3ZjMwOGMz/view?pref=2&pli=1> [con acceso el 5 abril de 2016].

Argentina y Chile son los países que más escritores del género negro han dado. En Argentina tenemos a Osvaldo Soriano, Mempo Giardinelli –que ubica gran parte de sus novelas en la zona rural–, el periodista y escritor Ernesto Mallo –quien contextualizó su novelística en sucesos históricos–, Ricardo Piglia –el cual experimentó formalmente con la novela negra– y Eduardo Mignogna. En el caso de Chile están Roberto Ampuero, Alberto Fuguet y Carlos Tromben, entre algunos otros.

En Puerto Rico, Luis López Nieves realiza una mezcla de la novela histórica y negra para sus tramas, tal es el caso *El corazón de Voltaire*. En Costa Rica Jorge Méndez Limbrick usa sus conocimientos jurídicos para mostrar la problemática de su país. El colombiano Mario Mendoza Zambrano describe el narcotráfico de las zonas urbanas. Y, por último, el prolífico escritor y periodista peruano Fernando Ampuero, que pone al descubierto las redes del poder.

## 2.4 México

El género negro en México tuvo su origen en la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*. La revista tomó como referente la publicación norteamericana *Ellery Queen's Mystery Magazine*. Antonio Helú, fundador de la revista, dio a conocer cuentos de escritores latinoamericanos. Ahí publicó Rafael Bernal, el primer escritor de novela negra de nuestro país. La estudiosa Laura Navarrete Maya dice:

Al parecer, el primero que incursionó en la narrativa policiaca en nuestro país fue Antonio Helú, quien publicó sus primeros cuentos hacia 1929 y al paso de los años, en 1946, fundó la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio* con el propósito de difundir cuentos de autores mexicanos y traducciones de lo mejor de la narrativa inglesa y norteamericana escrita hasta entonces.<sup>53</sup>

La revista tendría un papel fundamental para los futuros escritores del género negro en el país. Los que publicaron en ella fueron Pepe Martínez de la Vega, Alberto Ramírez de Aguilar, Rafael Solana, María Elvira Bermúdez, Rodolfo Usigli, entre otros.

---

<sup>53</sup> Laura Navarrete Maya, “*Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli, una propuesta lúdica”, en Miguel Rodríguez Lozano y Enrique Flores, *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM, 2005, p. 56.

Los escritores que han desarrollado el género negro, de acuerdo a Vicente Francisco Torres<sup>54</sup>, son: Paco Ignacio Taibo II, Arturo Trejo, Juan José Rodríguez, Francisco José Amparán, Gonzalo Martré y Enrique Serna. En la introducción de la novela *La casa de todos*, de Gonzalo Martré, se incluye también a Jorge Ibargüengoitia, Rafael Ramírez Heredia, Eugenio Aguirre, Mauricio Schwarz, Héctor Chavarría y Gerardo Porcayo. En la actualidad podemos encontrar escritores que son ubicados dentro del género negro, aunque ellos no lo consideren así. Es el caso de Eduardo Antonio Parra, con obras como *Nostalgia de la sombra*, *Sombras detrás de la ventana*; Luis Humberto Crosthwaite, con *Estrella de la calle sexta*, *Tijuana: crimen y olvido*; Martín Solares, con *Minutos negros*.

En México la novela negra agrupa su temática en torno a la corrupción y a la crítica del poder político. Por ejemplo, la persecución del asesino no es tan importante, sólo es un elemento más de un entramado mayor, como es el caso de la novela *Lámpara sin Luz*, donde la clase política está detrás de la desaparición de jóvenes mujeres. Otro caso es el narcotráfico y el clero mexicanos vistos en la obra *Los dineros de Dios*; los feminicidios de Ciudad Juárez en *Otras caras del paraíso*. También está presente la pedofilia en la novela *41*, el robo de autos en *Trampa de metal*, la corrupción del ambiente cultural en *El miedo a los animales*. La matanza de estudiantes en la Ciudad de México, en 1971, es tema de la novela *No habrá final feliz*. Hay un común denominador en todas ellas: el Estado está detrás de la corrupción. Podemos decir que el género negro en México toma partido por la problemática social y muestra la descomposición del poder político. Lo podemos ver con dos personajes contrapuestos: el investigador representa la causa social y el policía la corrupción.

La novela negra en México perfila un investigador (la denominación detective ya no aplica para muchas narraciones ya que hay pistoleros, maestros, mercenarios y policías renegados) que actúa pasionalmente, se deja llevar por su sentir y ya no por la razón. Lo podemos ver en la definición de Adriana Azucena Rodríguez, donde dice:

La novela negra representa una modalidad del relato policiaco, caracterizado porque el detective no descifra solamente los misterios de la trama, sino porque encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El detective es solicitado para resolver un crimen que involucra diversos nexos sociales. Todo está corrompido y esa sociedad es una jungla. El detective ha dejado de encarnar la razón pura; en cambio se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su

---

<sup>54</sup> Vicente Francisco Torres, *Narrativa policial mexicana* (inédito).

investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes que lo dejan en una situación de deterioro moral superior al deterioro inicial que lo caracterizaba.<sup>55</sup>

Sólo tendríamos que precisar que la novela negra, para la presente investigación, constituye un género y no una modalidad de la novela policiaca, porque se desarrolla en un contexto histórico concreto, el cual modifica el contenido, el abordaje del delito, las motivaciones de los personajes y los lugares donde sucede la historia.

Las características propias de México aportan muchas temáticas a la novela negra. Por ejemplo, la frontera con los Estados Unidos, las reiterativas crisis económicas, el uso del lenguaje, dialectos y lenguas indígenas, migración, represión a grupos vulnerables, todo conforma una aglomeración de problemas propios del país, lo cual le confiere su peculiaridad al género.

El escritor Gonzalo Martré marca la transición de la novela negra a la *narconovela*. Si tomamos en cuenta que la corrupción del poder era un tema del género, ahora con la narconovela las drogas juegan un papel en la trama. Martré inicia este tipo de literatura con su obra *El cadáver errante* (1992). Sin embargo, en esta investigación tomamos como referente su obra *Los dineros de Dios*, que está en la frontera entre lo negro y el narcorrelato. Esto mismo le sucede a Enrique Serna, que hace un recorrido parecido al de Martré: inicia con la novela negra *El miedo a los animales* y muda al narcorrelato con el libro *La doble vida de Jesús*.

En esta investigación no nos ocuparemos del narcorrelato, pues presenta características que ya no corresponden a la crítica social del género negro, y las pasiones se construyen en función de otros valores, principalmente relacionados con el dinero.

## 2.5 Cuatro novelas negras

Tomaremos cuatro novelas mexicanas representativas del género negro como preámbulo a nuestro análisis donde, no olvidemos, son el sujeto, el objeto y el valor los que configuran la pasión. Lo anterior se hará con el fin de mostrar los elementos constantes que arroja nuestra

---

<sup>55</sup> Adriana Azucena Rodríguez, “El campo intelectual mexicano de finales del siglo XX según *El miedo a los animales* de Enrique Serna”, revista *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 36, semestre 1, México, UAM Azcapotzalco, 2011, p. 26.

perspectiva metodológica, como personajes, temática, espacios o propuesta literaria, según sea el caso. También es una entrada en materia para nuestro análisis de *El miedo a los animales*.

Nuestro *corpus* es: *El complot mongol*, por la emotividad del personaje Filiberto García y por ser la primera novela negra mexicana; *Otras caras del paraíso* y *Lámpara sin luz*, obras que abordan temas como “Las muertas de Juárez”, la desaparición de mujeres y que han sido señaladas por la crítica por su calidad literaria, y que tienen como nota patémica fundamental que los investigadores son movidos por valores religiosos que determinan sus pasiones, su afán justiciero; finalmente *Los dineros de Dios*, porque las pasiones están relacionadas directamente con la obtención de una ganancia económica y el personaje principal sicariamente vende sus servicios, lo cual vincula esta novela con el narcorrelato.

### 2.5.1 *El complot mongol*

Esta obra de Rafael Bernal marca el inicio del relato negro en el país, en 1969, cuarenta años después del primer relato de Dashiell Hammett, *Cosecha roja*, de 1929. La obra de Bernal tiene los componentes del género negro. Un político y un militar solicitan los servicios de un pistolero para descifrar quién está detrás de un complot cuyo fin es matar al presidente norteamericano en tierras mexicanas. El relato evidencia las corruptelas del poder. La intuición y las investigaciones que realiza el pistolero le permiten salvar su vida y descubrir que los poderosos intentan usarlo como chivo expiatorio para desviar la atención de sus verdaderos intereses. Las calles y callejones de la Ciudad de México, el barrio chino, cantinas, son escenarios que envolverán la trama. Al final de la historia impera una justicia individual, donde descubrimos cómo la mafia política intenta pasar por encima de todo para conservar sus prebendas o adquirir más privilegios.

Los sucesos son narrados en tercera y primera personas narrativas pero sabemos que el narrador es el personaje principal, es decir, es intradiegético,<sup>56</sup> interno. Por ejemplo, las expresiones de *pinches* están intercaladas entre las dos voces. Lo podemos confirmar cuando

---

<sup>56</sup> Algo distinto sucede en *El miedo a los animales*, donde tenemos la impresión de que quien habla es el personaje principal pero en realidad se trata de un narrador ajeno a la diégesis, extradiegético, no obstante su cercanía valorativa con el protagonista.

explica el que cuenta: “La pistola cuarenta y cinco era parte de él, de Filiberto García; tan parte de él como su nombre o como su pasado. ¡Pinche pasado!”<sup>57</sup> En este caso el personaje principal se mira a sí mismo, en este juego de voces narradoras, las cuales también comparten la añoranza por el pasado:

El coronel lo había citado [a Filiberto García] a las siete. Tenía tiempo. Toda la pinche vida he tenido tiempo. Matar no es un trabajo que ocupa mucho tiempo, sobre todo desde que le estamos haciendo a la mucha ley y al mucho orden y al mucho gobierno. En la revolución era otra cosa, pero entonces yo era un muchacho.<sup>58</sup>

Los personajes, por su descripción, se pueden dividir en clases sociales: pobres y ricos. En la diégesis se constata con la comida, cigarros o pistolas. Como explica Liu a Filiberto: “Los tulistas cuando quieren comida china van a la Casa Hans, en la avenida Juárez. Aquí sólo gente poble... sólo nosotlos.”<sup>59</sup> El barrio chino que conoce Filiberto lo conforman orientales que se autodefinen como de pocos recursos. Otra ratificación clasista se da con el Coronel Miraflores que fuma Chesterfield, cigarros de marca, y los fumaderos de opio de los chinos o los cigarros Delicados de Filiberto García. Decimos esto con el fin de hacer notar ciertos valores estereotípicos, pobres *versus* ricos, que determinan una visión del mundo, visión que después de todo asume el narrador.

De acuerdo al análisis actancial tenemos al sujeto S<sub>1</sub>, Filiberto García, que busca resolver un complot inexistente (O<sub>1</sub>), en el camino se encuentra con valores fundamentales, la posibilidad del amor y de la verdad, pero el objeto de su afecto se le escapa de las manos, Martita (O<sub>2</sub>). Esto representa un recorrido donde se va construyendo esta pasión justiciera, que solamente tiene como contendiente aquella otra pasión fundamental, el amor. Ambas, justicia y amor, representan una guía patémica porque nos permiten conocer las motivaciones del personaje cuyo fin es encontrar la verdad.

Para nuestra analítica recurrimos al *programa narrativo canónico*, el cual nos permitirá analizar el discurso pasional en los espacios y en el tiempo diegético. Es decir, rastreamos las pasiones desde su configuración discursiva pero ligadas a su transformación en la diégesis. Según este programa, un relato inicia con el acto manipulador, donde un sujeto le encomienda un trabajo a otro. El sujeto manipulado pasa a la acción, esto es, al nivel

---

<sup>57</sup> Rafael Bernal, *op. cit.*, p. 7.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 29.



pragmático. Aquí no se sabe si tiene los conocimientos para realizar el trabajo o sólo actúa en función de su forma de ser. En otras palabras, la acción puede ser acompañada por las competencias –en el supuesto que ya se posean–, que en este caso son las de investigador o detective, o puede ir acompañado por la *performance*, es decir, por la reacción del sujeto ante la manipulación, reacción que terminará por transformarlo: al ejecutarse se alcanza (*performance*). Ya para finalizar la historia sabremos si el sujeto manipulador sanciona, positiva o negativamente, al manipulado y si este último encontró su ser, se alcanzó.<sup>60</sup>

Aplicando el esquema narrativo canónico a la diégesis queda de la siguiente manera: S<sub>1</sub> (Filiberto García) es manipulado por S<sub>2</sub> (Lic. del Valle), para realizar una investigación y dismantelar un supuesto complot, O<sub>1</sub>. Por su saber-hacer (competencias) S<sub>1</sub> lleva a cabo su trabajo en las calles del centro histórico de la Ciudad de México, en especial, el barrio chino, lugar donde, supuestamente, están los cómplices del complot. El acto de rebeldía o *performace* lo ejecuta S<sub>1</sub> cuando asesina al chino Liu. Laski lo expone: “Pero de otra manera, si es por una razón personal, sentimental... Por la señorita Fong... ¡Eso no es de profesionales! Ninguno de nosotros mata por un motivo así. Sería absurdo. Sería un crimen.”<sup>61</sup> En el momento de sancionar S<sub>2</sub> a S<sub>1</sub> se invierten los papeles, el sancionador es sancionado: “Disparó una sola vez. La bala le entró a del Valle entre los ojos, le desbarató la cara y le quitó, junto con los anteojos, el aspecto de hombre importante y venerable.”<sup>62</sup> S<sub>1</sub> se da cuenta de su ser, esto es, llega a su veredicción, cuando, frente al cadáver de Martita, el narrador termina diciendo: “García tomó un trago. La pistola le dolía sobre el corazón. ¡Pinche Velorio! ¡Pinche soledad!”<sup>63</sup> Experimenta el dolor, la soledad y, por vez primera, sufre un duelo.

La pasión eje de Filiberto García es la desconfianza. La desconfianza de S<sub>1</sub> queda manifiesta en la profesión como pistolero, con sus amigos y en el amor. El sujeto investigador se concibe como pistolero que ha servido al poder desde la Revolución Mexicana, no sabe tener esperanza en las personas, desconfía de sus jefes, de las mujeres, de los investigadores

---

<sup>60</sup> Algirdas Greimas sugiere que el análisis patémico debe referirse a un esquema narrativo, lo más canónico posible, pero él no desarrolla este paso en su propuesta semiótica y remite a J. Fontanille en su obra *Semiótica del discurso*. Hay otras obras que aplican el esquema canónico: Grupo Entrevernes, *Análisis semiótico de los textos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982; y la obra de Ángela Betancur Garcés, *Aproximación semiótica a la narrativa*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, 2005.

<sup>61</sup> Rafael Bernal, *op. cit.*, p. 212.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 204-205.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 214.

de Rusia y Estados Unidos. La forma de valorar su entorno lo proyecta a la duda sobre quienes lo manipulan para investigar un supuesto complot.

El tiempo de la puesta en escena de la desconfianza dura tres días. En el primero S<sub>1</sub> lleva a cabo la facerocronía, no dura más de una hora. El segundo consigue información relevante, lleva su heterocronía con sus respectivas competencias, esto es, la paracronía. En el tercero muestra un acto de rebeldía, momento ucrónico, es sancionado negativamente, hierocrónico, y se encuentra solo en el velorio de Martita, instante vericrónico. Al finalizar el relato, el sujeto se queda en la soledad, una soledad desesperanzadora.

En la novela el detective realiza una tipología de la sonrisa. Resulta interesante ver que a través de ésta se pueden inferir el interés y motivaciones del proceder de Filiberto con los otros personajes. Por ejemplo: “Y este gringo no deja de sonreír como pendejo.”<sup>64</sup> La sonrisa burlona del chino cuando lo interroga Filiberto, la manipulación de la sonrisa del Lic. del Valle y, al final del relato, frente el cadáver de Martita, se ríe Filiberto amargamente al ver tres corbatas que le había comprado<sup>65</sup>. La risa, por tanto, apoya la acción, y nos sugiere algo más que tiene que ver con las pasiones y los valores. Digamos que es un recurso literario con el que el narrador en primera persona nos ayuda a ejercer nuestro análisis de las pasiones. Recordemos que los tres elementos fundamentales de nuestro análisis son el sujeto que busca su objeto y esta relación está fundada en una valorización: sujeto, objeto y valor. Así, en *El complot mongol* podemos rastrear como pasión fundamental, al principio la desconfianza y después la duda. Como cuando el ruso le reitera al pistolero: “Es usted desconfiado, Filiberto. Hay que serlo, Iván Mikailovich”<sup>66</sup>; tanto una como otra convierten a Filiberto García en un justiciero desencantado porque a pesar de la pasión amorosa, ésta termina por escabullirse, y al final de la historia Filiberto García dice “pinche velorio, pinche soledad”, como si todos sus esfuerzos, pensamientos y esperanzas terminaran por ser traicionados. Digamos que es un sujeto desconfiado que busca algo a lo cual asirse, en este caso el amor de Martita, pero no lo logra conseguir, porque se la matan. Es un justiciero desencantado.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 192. Francisco José Amparán realiza una tipificación muy parecida en *Otras caras del paraíso*.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 81.

### 2.5.2 Otras caras del paraíso

En la novela, Francisco José Amparán retoma hechos reales, ocurridos en 1993, en Torreón: el asesinato del comisariado ejidal Julio Zúñiga Herrera y los feminicidios en Ciudad Juárez. En *Otras caras del paraíso* el maestro-detective habla en primera persona de la desaparición de Helena Salgado, mujer joven y guapa, prima de Vanessa Salgado, alumna del Instituto Tecnológico del Estado de México, campus Laguna. En el transcurso de la historia nos enteraremos de que hay muchos cuerpos enterrados en El Paraíso. Los políticos corruptos y el hijo de uno de ellos están detrás de todo lo que pasa en La Laguna, en el estado de Coahuila.

El narrador, detective Francisco Reyes, habla en primera persona:

Mi nombre es Francisco Reyes Ibáñez, ingeniero y catedrático del Tecnológico de Monterrey, o ITESM, Campus Laguna, el cual tuvieron el acierto o desatino de instalar en la pujante, industrial y polvorienta ciudad de Torreón, todavía Estado de Coahuila aunque no por mucho tiempo, si algunos de mis secesionistas colegas se salen con la suya.<sup>67</sup>

Se sabe que tiene un interlocutor por las siguientes expresiones: “No pienso volver a contar esta pinche historia en mi vida –mentí, como lo puede constatar el afortunado lector–. Total, ya tienes tu exclusiva, ¿no?”<sup>68</sup>, le comenta Francisco Reyes a Raúl Espino, periodista y amigo del primero, y más adelante dice: “Rumié la digestión en mi *depa*, que es el de ustedes.”<sup>69</sup> En su calidad de profesor del Tecnológico de Monterrey lee sólo en inglés y resuelve casos en el periodo de vacaciones. Personaje con una religiosidad arraigada desde la niñez: “malhadada conciencia mía, mezcla de prejuicios de clase media ascendente-descendente y católicas promesas infantiles de castigo eterno”<sup>70</sup>. De los detectives del género negro es el único que mantiene una relación estable de pareja. Su gran amor es la maestra de comunicación Alejandra del Río.

Los personajes principales son: el catedrático Francisco Reyes Ibáñez, encargado de investigar la desaparición de una mujer joven; Vanessa Saltiel, prima de la desaparecida, que solicita a Francisco Reyes realice la indagatoria. A los poderosos, políticos, abogados, policías los podemos englobar como enemigos del catedrático: son Miguel Estevané,

---

<sup>67</sup> Francisco José Amparán, *op. cit.*, p. 2.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 23.

abogado; Javier Pastrana, empresario; Gerardo Ovalle, senador de la república; y el asesino serial Luis Ovalle, hijo del senador.

Para nuestro fin nos interesa el despliegue pasional de Francisco Reyes, S<sub>1</sub>. Durante la narración encontramos tres matices de sus acciones. Al inicio la alumna Vanessa Saltiel, de buen ver, lo hace hacer usando su atractivo (acto de manipulación), halagando su pericia para descubrir a los criminales. Ante ello nuestro protagonista acepta por orgullo y vanagloria: “En realidad le había entrado a la búsqueda de la Helena sin Troya por simple cuestión de orgullo.”<sup>71</sup> La prima de Vanessa es el objeto buscado, O<sub>1</sub>, objeto representativo de todas las mujeres desaparecidas. Durante el desarrollo de la historia, el sujeto, al ver la inoperancia de las autoridades, investiga y sanciona por su cuenta. Al enterarse de la venta ilegal de terrenos ejidales y en especial de uno conocido como “El milagro” explica “que si la judicial no hacía nada, Paco Reyes Ibáñez iba a ponerse el traje de justiciero”<sup>72</sup>. Como en otras novelas, la pasión última es la venganza. Podemos ver una evolución del sentir del sujeto: orgullo-justicia-venganza. La sanción aparente de sus acciones es realizada por los padres de la estudiante atractiva, quienes reconocen su ayuda y pagan sus honorarios. Sin embargo, de manera personal e íntima Francisco Reyes ve ratificado su orgullo intelectual y confirmadas sus certezas morales de que la justicia se debe impartir a toda costa: en su mundo católico la justicia es necesaria y en su mundo intelectual sabe cómo impartirla.

La escenografía son el campo, la provincia, terrenos baldíos, terregales, la mayoría espacios abiertos, donde las vejaciones suceden y los poderosos, abusando de su impunidad, terminan imponiendo sus decisiones a los pobres. Los lugares cerrados son: el cubículo, que por su función constituyen un espacio facerotópico, pues allí S<sub>1</sub> es manipulado por Vannesa Saltiel, quien le pide que investigue la desaparición de su prima; y la casa del senador, espacio veritópico, donde S<sub>1</sub> cobra venganza por las mujeres asesinadas. Luis, hijo del senador Gerardo Ovalle, es el asesino y recaen sobre él las características de los poderosos sin escrúpulos:

La emoción de tener a una vieja en tus manos, y cortarla y retorcerla y sacarle hasta lo último: *eso* es el poder [...]. No las pendejadas que anda haciendo mi papá con esos putos campesinos.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 272.

El despliegue temporal de las pasiones del catedrático-detective inicia a las seis de la tarde de un miércoles y dura alrededor de un mes. Se le dedica mayor tiempo a mostrar las corruptelas de políticos, empresarios, funcionarios y policías (capítulos 5, 6 y 7). No es el mismo tratamiento temporal con respecto al secuestro y desaparición de las mujeres, motivante de la indagatoria. El narrador está más preocupado por mostrar la falta de justicia del Estado que por encontrar la mujer desaparecida.

Las reflexiones del personaje detective creando un diálogo intertextual con nombres de canciones o películas en inglés. Y, como en *El complot mongol*, el profesor realiza una tipología de la sonrisa que permite ver las pasiones escondidas de los personajes: “era la segunda vez en 24 horas que me topaba con una sonrisa fuera de lo común”<sup>74</sup>, “Raúl me dedicó una sonrisa socarrona y aplastó la colilla en el cenicero” (64), “Hasta que no recuperé la compostura pude ver que el muy desdichado estaba orinándose de la risa” (91), “-¡'Burro' tu padre! –la sonrisa del Gusano se acentuó milimétricamente” (91), “Valdez posó su zarpa sobre mi hombro derecho, mostró su carriada sonrisa y dijo, quasi cariñosamente” (108), “No me sorprendió encontrar en sus ojos la más pura lujuria, ni en su sonrisa el más alambicado cinismo” (137)...

Por lo que hace a nuestra perspectiva patémica, vemos cómo se construyen y se desarrollan las pasiones durante la trama, primero motivadas por el orgullo y después por la inoperancia de las autoridades. Esto convierte al protagonista Francisco Reyes, en un sujeto que actúa, primero justicieramente y al final también por venganza. En este caso el narrador en primera persona permite valorizar sus acciones desde su catolicismo y clasemediero mundo instruido.

### 2.5.3 Lámpara sin luz

El poeta Arturo Trejo Villafuerte escribió una sola novela del género negro, *Lámpara sin luz*, en 1999, que debe su nombre a la canción del compositor José Torres, interpretada por Paquita la del Barrio. En la historia deja ver algo muy común en la literatura contemporánea y, en especial, en el género que nos ocupa: la llamada *intertextualidad*. El detective Conrad

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 31. En lo sucesivo sólo pongo entre paréntesis la página.

Sánchez, nombrado así por las lecturas que su padre hizo del escritor inglés Joseph Conrad, deja al descubierto una red de trata de mujeres donde participan políticos, periodistas, sindicalistas y demás gente del poder. Una parte de la intertextualidad se da con el diálogo que el personaje principal establece con detectives de otras novelas. Presuntamente Conrad Sánchez tiene vínculos con Héctor Belascoarán Shayne, personaje de Paco Ignacio Taibo II, y con Eddy Tennis Boy, perteneciente a la narrativa de Eduardo Villegas, como si el mundo ficcional detectivesco en México fuera uno solo.

Conrad Sánchez narra los hechos en primera persona. Admirador de la poesía al grado de que, con el paso del tiempo, pretende ser como Octavio Paz. Tiene su casa-oficina en la colonia Roma conocida como la Casa de las Brujas, lugar que le permite moverse con relativa facilidad dentro de la ciudad. Es un detective “casi con 40 años a la espalda, el problema, como en los automóviles, no era el modelo ni el año, sino el kilometraje. Por eso ahora me costaba más trabajo mover mis casi 120 kilos de peso y mi 1.85 de estatura”<sup>75</sup>. El sobrepeso no es un impedimento para realizar sus indagatorias y plasmar sus valores en todo lo que hace:

En efecto, mi sentido de la justicia estaba muy por encima de los reglamentos, leyes y preceptos. Era de la idea de que se debe castigar al delincuente, no al delito, y que cuando se encuentra a los culpables de un ilícito, sobre todo si éste es flagrante, si hay autoridades competentes a la vista, deberé ante todo entregarlos a la ley; pero cuando eso no sucede muchos predicamentos morales y éticos sobre los delincuentes como seres humanos, de hecho, salen sobrando.<sup>76</sup>

Los personajes principales son Conrad Sánchez, detective, Darío Mondragón Guerra, padre de Marcela Leticia Montaña Maldonado, desaparecida desde hace dos semanas. Cabe mencionar que la novela crea una intertextualidad con personas reales: aparece el poeta Sandro Cohen, Josefina Estrada, Vicente Quirarte, Jorge López Medel e Ignacio Trejo Fuentes. Arturo Trejo incorpora en la historia tanto personajes reales como literarios.

En cuanto a la función actancial tenemos: el principal, el que realiza la investigación, es Conrad Sánchez, S<sub>1</sub>. Marcela Leticia Montaña es el objeto de búsqueda, O<sub>1</sub>. En apariencia, no hay una imagen de ipseidad entre S<sub>1</sub> y O<sub>1</sub>. Lo detalla el detective: “Mi objetivo era desmembrar a esa banda de rufianes canallas. También deseaba saber quiénes estaban coludidos y, aparte de políticos y gente importante, quiénes más eran asiduos a ese tipo de

---

<sup>75</sup> Arturo Trejo Fuentes, *op. cit.*, p. 47.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 55.

actos.”<sup>77</sup> Conforme transcurren los hechos el sujeto se identifica con su objeto de búsqueda, se logra la ipseidad, sujeto y objeto comparten elementos en común: a ambos les gusta la literatura y tienen valores religiosos muy arraigados inculcados por los familiares. Por otro lado, los delincuentes, identificados como S<sub>2</sub>, buscan a O<sub>1</sub> para tener poder y longevidad. Tanto para S<sub>1</sub> como para S<sub>2</sub>, el objeto es un pretexto para que impere la justicia o para obtener autoridad. La pasión justiciera de S<sub>1</sub> se contrapone a la pasión de poder de S<sub>2</sub>, lo que perfila un conflicto desigual, con valores motivantes diferentes.

Al aplicar el esquema narrativo canónico el sujeto manipulador, Darío Mondragón, empresario ganadero del norte del país, le pide a S<sub>1</sub> que busque a su hija. S<sub>1</sub> realiza sus pesquisas con el apoyo de los poetas, periodistas, académicos e investigadores de otras novelas negras. El detective adquiere sus competencias en los quince días que estuvo en la guerra de Vietnam: “entonces, decidí dedicarme a lo que sabía hacer, a lo que aprendí durante la conflagración, allá en el sudoeste asiático: vigilar, rastrear, proteger e investigar”<sup>78</sup>. Esto es, el trabajo de detective se iguala a lo realizado por la milicia en tiempos de guerra. Por ello, su acto performático lo realiza al enfrentar unos asaltantes en la *pecerda*. “Ninguno de los dos rateros merecían vivir: le estaban quitando el sustento a la gente pobre y necesitada, y eso, desde mi código de honor y ético, era imperdonable. Que fueran rateros se los podía perdonar, pero lo otro no.”<sup>79</sup> Tienen que ser eliminados los delincuentes que no consideran a la clase trabajadora. El detective, al encontrar a O<sub>1</sub>, es sancionado positivamente, el manipulador le paga sus honorarios. Al final del relato, el sujeto investigador enfrenta su verdadero yo al aceptar la indagatoria de Tofico y desechar la averiguación del asesinato del Cardenal Posadas:

El segundo era de Cuernavaca, Genarina Iturralde, hermana del famoso Tofico. Quería tener respuestas y certezas antes de que todos se olvidaran de la muerte de éste. Acepté el caso por muchas razones, pero la principal era personal: dos veces en mi vida vi a Emmanuel Iturralde, el Tofico, y en honor a la verdad me había caído muy bien.<sup>80</sup>

Lo reitera unos párrafos más adelante: “Era un caso que, para variar, me interesaba porque ahí había el modo de hacer justicia, llegar a los culpables y castigarlos.”<sup>81</sup> Conrad

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 266-267.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 267.

Sánchez se autodefine a partir de los delitos que puede resolver y el caso de Tofico le permite impartir justicia.

Los espacios de la novela *Lámpara sin luz* hacen referencia a lugares existentes como: la calle de López, Bucareli, Reforma, avenida Juárez, etc.; las cantinas Montmartre, Mariscal, La Reforma, La Universal; colonias como San Rafael, Roma, Hipódromo, Tacubaya y la Del Valle. Esto sugiere que la ficción tiene un asidero en la realidad. La estructura espacial patémica sugiere que S<sub>1</sub> tiene su propio espacio facerotópico, funciona como oficina y casa. Los lugares donde realiza la investigación o espacios heterotópicos son cantinas y calles de la Ciudad de México. S<sub>1</sub> adquirió sus competencias en Vietnam veinte años antes. En otras palabras, México no es un lugar que le permita un saber hacer. El transporte público es utópico, ya que los rateros le permiten a Conrad Sánchez escenificar su ser, su pasión justiciera. Cuando llega el momento de la sanción, el sujeto manipulador, don Darío, le paga sus honorarios pero le pide anular a los secuestradores de su hija.

Me confunde, don Darío. Yo no soy un pistolero ni sicario; soy detective privado; resuelvo casos, no los complico. Ciertamente lo podría hacer y ganas no me faltan, pero, guardada toda proporción, es caer en lo que ellos hacen: brincarse las trancas, los reglamentos, las leyes, incluso las más sagradas (si las hay), para lograr sus fines. Desde la muerte del cardenal Posadas, Luis Donaldo Colosio y Francisco Ruiz Massieu, sabemos que nadie está fuera de la gran mano del destino.<sup>82</sup>

El detective, al finalizar la historia, en su despacho decide hacer lo que le gusta. El despacho tiene una doble función espacial: es donde se manipula y donde se enfrenta S<sub>1</sub> consigo mismo (allí también sueña con su pasado), es un espacio veritópico.

Al parecer la historia inicia un 31 de enero de 1990 y dura un par de semanas. Lo inferimos porque no hay una duración explícita. Si a lo anterior le añadimos los recuerdos de Conrad Sánchez, es decir las reiteradas analepsis, nos quedamos con pocas referencias temporales. El tiempo es importante sólo para la construcción del ámbito pragmático del protagonista. El objeto de la búsqueda es un pretexto. Sabemos más de él, de Conrad, que de Marcela Leticia. Nos enteramos, por ejemplo, que le apasiona la literatura:

Si bien me encantaban *El complot mongol* de Rafael Bernal y *Diferentes razones tiene la muerte* de María Elvira Bermúdez, asimismo leía a Dashiell Hammett, Jim Thompson, Raymond Chandler, Chester Himes y muchos otros, además de todos los libros que tuvieran tintes rojos, amarillos o negros.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 48.



El padre de Conrad lo aleccionó en el amor a las letras. Todos sus hermanos tenían nombres de sus escritores favoritos: “Mi padre acostumbraba llevarnos a los mayores, Hemingway, Millier, Salgari, Kipling, Rimbaud y yo, al Bosque de San Juan de Aragón.”<sup>84</sup> En suma, la pasión que rige las acciones del actuar del protagonista es justiciera.

#### **2.5.4 Los dineros de Dios**

El escritor que marca la transición de la novela negra al narcorrelato es Gonzalo Martré, quien publica su primera novela, *El cadáver errante*<sup>85</sup>, en 1993. En ella, el investigador se hace llamar Pedro Infante y otras ocasiones Giordano Bruno. Va en la búsqueda de un profesor norteamericano que desapareció en Sinaloa. En su obra, Martré utiliza al personaje detective para describir el clima de violencia y crimen que se vive en Sinaloa.

Esta obra es representativa de algo que se vuelve común en la novela negra mexicana y que también se da en Enrique Serna: los personajes tienen un referente en la realidad mexicana, en el caso de Martré en la política y en el caso de Serna en la cultura. Estas referencias les permiten a sus autores hacer crítica social, parte sustancial del género negro.

La novela *Los dineros de Dios* cuenta la historia del sicario-detective Jesús Malverde Chandler que tiene la encomienda de encontrar la pintura original de *El señor de los Cielos*, obra que ha sido suplantada por una falsa. Todo sucede en Tabasco y Yucatán entre los años de 1993 y 1995. Malverde contextualiza su relato cuando nombra al gobernador de Sinaloa, René Vega Alvarado: “era espectador involuntario de la crasa ineptitud de nuestros gobernantes, incluyendo al desgobernador de Sinaloa, el gordo Vega”<sup>86</sup>. El trabajo lo solicita la Financiera Pochitoque Campo, propiedad de Marcos Jamal Cebiche, a través del abogado Fernando Baeza con el propósito de recuperar y, posteriormente, mostrar la pintura en el Museo de Arte Jamal.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>85</sup> Gonzalo Martré, *El cadáver errante*, México, Editorial Posada, 1993.

<sup>86</sup> Gonzalo Martré, *Los dineros de Dios*, p. 1.

La historia es escrita por Jesús Malverde Chandler en primera persona. Se autodefine como “agente libre, como les llaman en el deporte profesional a los independientes, especialista en la localización de personas u objetos desaparecidos”<sup>87</sup>. Explica su apodo:

lo de Chandler lo inventé porque además de ser un fanático de Raymond, doy, como buen sinaloense, medio tipito de gabacho y, lo de Jesús Malverde, por ser en Sinaloa el santo patrono de los mafiosos. No porque lo sea yo, únicamente por afinidad selectiva<sup>88</sup>.

Lee, cada que tiene tiempo, la novela negra *La dalia azul*. Al inicio del relato Jesús Malverde se hace llamar Niño Perdido –los seudónimos permiten la ipseidad con el objeto buscado–. Utiliza a las personas y, en especial, a las mujeres: “La tipa era un estorbo, además me había visto herido y con el portafolios. Atornillé el silenciador a mi Luger y la puse fuera de circulación para siempre.”<sup>89</sup> Lo contrataron por la falta de confiabilidad en las autoridades. Dice el licenciado Fernando Baeza:

Ningún cuerpo policiaco es confiable. De encontrarlo ellos, el cuadro iría a parar a alguna colección particular, vendido en una bicoca. No sabemos de que algún despacho privado de detectives tenga la capacidad y discreción, sobre todo, discreción tuya [le dice a Malverde].<sup>90</sup>

Se entiende que el narrador sea un sicario por la frialdad, el desapego y la maldad de los sucesos. Él sabe del contubernio de los narcotraficantes y del clero, las narcolimosnas, robos, secuestros, etc.

Los personajes de la novela hacen clara alusión a los nombres reales. Por ejemplo, tenemos a monseñor Chicolano Pillone, el cardenal Gerardo María Fosado, Marco Jamal Cebiche, Amado Carrillo, El señor de los cielos, gente poderosa que no conoce el hambre:

Ambos llevaban atuendo de color negro, pero el del obispo tenía vivos dorados, mientras el del cardenal los lucía morados, como correspondía a su jerarquía. Ninguno de los dos sabía lo que era el hambre por necesidad, o el ascetismo por vocación.<sup>91</sup>

El poder y el dinero corrompen hasta a los religiosos que, por su formación moral, tendrían que mostrar humildad y apego a Dios. Esta forma de presentar los hechos es propia

---

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 63.

de la novela negra: contextualización de un suceso histórico con referencia a personas reales –chingamusita<sup>92</sup>–.

Las acciones de los protagonistas en el análisis actancial queda de la siguiente manera. El sujeto principal, S<sub>1</sub>, es Jesús Malverde, mercenario-investigador. No tiene un interés especial en la pintura religiosa, O<sub>1</sub>, por lo menos al inicio de la historia. El programa narrativo canónico queda: S<sub>1</sub> es manipulado por S<sub>2</sub>, Fernando Baeza, manipulado a su vez por el padre Cheverny, S<sub>3</sub>. Al llegar el sicario, Jesús Malverde, a Tabasco recibe su paga, es sancionado positivamente. Como S<sub>1</sub> es profesional, ya posee las competencias. La *performance* es realizada cuando S<sub>1</sub> engaña a S<sub>3</sub>, le deja una pintura falsa o falso objeto. No hay una veritopía explícita de Malverde: el encuentro consigo mismo se da implícitamente cuando recupera la pintura y se da cuenta de que todo mundo falsea la realidad. Se infiere que S<sub>1</sub> es tan falso como la pintura. Los sujetos S<sub>1</sub>, S<sub>2</sub> y S<sub>3</sub> están motivados por el interés económico, valorizan monetaria y pragmáticamente a las personas y el entorno.

En cuanto a los espacios, hay una constante en la novela: el desplazamiento de Jesús Malverde de norte a sur. Parte de Sinaloa en dirección a Tabasco para después realizar el atentado en Yucatán. Los tres estados tienen costa: hay humedad, calor y moscos. El sicario lo expone: “¡Entonces supe lo que era abril en Villahermosa! El sol ya se había metido pero yo comencé a sudar como marrano en el asador.”<sup>93</sup> El primer estado está identificado con el narcotráfico y el segundo con la producción del petróleo, ambos espacios tienen una connotación negativa, uno por ser lugar de producción y venta estupefacientes y el otro por la suciedad que dejan las bases petroleras.

El relato inicia en Sinaloa, una mañana del mes de abril. La *facero cronía* la realiza el abogado por encargo del padre Jacques Cheverny, esto es, hay una doble manipulación: por una parte el abogado le solicita a Malverde ubicar la pintura y, por otro, el sacerdote le pide lo mismo al abogado. S<sub>1</sub> utiliza a las personas, principalmente a las mujeres. En otras palabras, a nivel pragmático así muestra su forma de valorar a los otros sin importar los lugares donde suceda la acción. El sicario cuenta con las competencias porque trabajó para

---

<sup>92</sup> José Revueltas decía que la chingamusita es la información que proporciona el autor para inferir situaciones o personas de la vida real.

<sup>93</sup> Gonzalo Martré, *Los dineros de Dios*, p. 3.

diferentes narcotraficantes, esto es, su paracronía –saber hacer– está conformada por su experiencia. En el momento en que engaña a Cheverny, dejándole una copia de la pintura, realiza su *performance*, su transformación, engaña a quien lo quería engañar. Lo explica Malverde:

–Así fue. Verás qué cosa tan curiosa sucedió. El cuadro que les llevé era falso, tú lo verificaste, porque el auténtico, que yo rescaté de manos de Fosado, lo puse en el marco verdadero un día antes. Era la mejor manera de tenerlo guardado, a salvo de ambiciones bastardas. A la hora de entregarlo pensaba explicarle a Jamal el cambio hecho por vía de precaución. Sólo que, cuando me acerqué a verlo, noté que no era el auténtico, porque al auténtico le había puesto una marca, y ese cuadro no tenía mi marca. Supuse, inmediatamente, que Cheverny había descubierto que era el bueno, y lo cambió por una copia que guardaba. Él tenía la segunda copia, no Pillone, como creí. Entonces me calmé, Cheverny quería quedarse con el auténtico para sí, y de las dos copias, la que yo entregaba era la mejor, por eso no dudó en afirmar que era la tela auténtica.<sup>94</sup>

Tiene hasta antes del 5 de mayo para poder resolver la suplantación de la pintura. Como ya se había comentado, la sanción la recibió al iniciar el trabajo, cuando le pagan con dólares. En *Los dineros de Dios* no hay un momento veritópico explícito, donde S<sub>1</sub> se encuentre a sí mismo, aunque podemos ver que va alcanzando sus certezas sobre cómo es la condición humana: tramposa, falsa, y él mismo no se salva.

Un punto importante de este narcorrelato es que realiza una crítica a lo sucedido el 24 de mayo de 1993, día que asesinan al cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo en las inmediaciones del aeropuerto de Guadalajara, sólo que en la diégesis sucede en Yucatán y en los primeros días de mayo. Como lo hacen las novelas negras, el relato realiza una revisión de un suceso histórico para mostrar las corruptelas de empresarios, políticos y, en particular, de los jerarcas católicos. La historia guarda un paralelismo con *El complot mongol* ya que el que alerta de la pintura falsa es el mismo que tiene la original, el padre Jacques Cheverny, y con ello busca manipular al investigador el cual termina por encontrar al verdadero culpable. Todas las pasiones a lo largo de la narración están regidas por un valor común: el dinero, lo cual se sugiere desde el título mismo de la obra.

## 2.6 Contenido del género negro mexicano

Los escritores mexicanos de las novelas negras aquí analizadas suelen denunciar la descomposición de las instituciones de poder. Para ellos el mundo del crimen corrompe los

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

valores individuales; los sucesos históricos les sirven como referente narrativo; el detective, según sus valores, hace justicia y los criminales terminan pagando sus delitos; los personajes más vulnerables suelen ser las mujeres.

De manera particular tenemos el predominio del narrador en primera persona, sólo que en *El complot mongol* alterna con la voz omnisciente. Esto es, la información la obtenemos del investigador-detective, sujeto que muestra una idea de la justicia, ciertos valores a partir de los cuales actuará. Los narradores son de clase media alta: Filiberto García vive de la renta de los departamentos de su edificio, Francisco trabaja dando clases, Conrad Sánchez de las investigaciones al igual que Jesús Malverde. Ninguno de ellos tiene problemas económicos. Esto les permite investigar los casos que llaman la atención o que despiertan su interés. Todos están disponibles para prestar sus servicios: Filiberto García llevaba meses sin trabajar, Francisco Reyes estaba de vacaciones, Conrad Sánchez ya quería acción, al igual que Jesús Malverde después de dos meses desempleados. Los investigadores, en cuanto a su vida amorosa, son individuos que viven solos. La excepción es Francisco Reyes, quien lleva una par de años en un noviazgo. Hay que tener presente que la soledad es una constante en estos personajes, lo que les permite cierta perspectiva respecto a los hechos que investigan y que viven, lo cual resulta pertinente para rastrear sus pasiones.

Los escenarios facerotópicos, es decir, donde se fragua la historia, donde los detectives son convencidos de actuar, son cerrados: oficinas, cubículos o restaurantes. Aunado a esto, los investigadores dominan el espacio donde se mueven. Son lugares que conocen muy bien. Esto les permite saber a quién recurrir o dónde recopilar información. Esto es, dentro de las competencias con las que cuenta el detective, resulta importante el conocimiento y dominio del espacio de acción: el barrio chino, zonas industriales del norte del país, como La Laguna, espacios urbanos y suburbanos emblemáticos de la corrupción, la pobreza, el tráfico de influencias, la clase social... El espacio utópico es simbólico porque allí los personajes alcanzan una situación climática. Por ejemplo, en la casa de Liu asesinan a Martita (*El complot mongol*), el asesino serial es liquidado en su propia casa (*Otras caras del paraíso*), en el transporte público ejecutan a los asaltantes (*Lámapra sin luz*). Llamamos utópicos a estos lugares porque ahí se lleva a cabo un acto de justicia y se resuelve un valor.

Las instituciones judiciales están podridas. De allí la importancia del personaje que investiga, ya que él indaga e imparte justicia, ejerce un valor, lo mueve una pasión. Por ejemplo, Filiberto García impone su desconfianza a los poderosos y deja al descubierto el falso complot. Conrad Sánchez y Francisco Reyes exhiben la ilegalidad y castigan al criminal. La excepción se da en los *Los dineros de Dios* donde el personaje principal Jesús Malverde es sólo un sicario encargado de resolver el caso que le encargan y su único interés es el dinero.

Como dijimos los hechos históricos son siempre un referente en las novelas negras. La Guerra Fría, las “Muertas de Juárez”, la desaparición de mujeres en la Ciudad de México, el asesinato del cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo... La narración aporta datos que no da la versión oficial. Podemos decir que se da una revisión de los hechos, escudándose en su carácter supuestamente ficcional, para mostrar críticamente otra verdad. Esta revisión histórica es contextualizada en lugares reales y personajes conocidos.

La búsqueda individual de justicia resulta necesaria debido a la inoperancia de las instituciones encargadas de impartirla. El valor, integridad o la fuerza del investigador descansan en una pasión predominante, el deseo de justicia, aunque cada uno de ellos la muestra de distintas maneras, con distintas acciones. Esta pasión predominante permanece a lo largo de la historia y le permite al personaje principal resolver el caso.

Por lo que hace a los criminales, los mueven pasiones como la rabia, el ansia de poder, la envidia, el odio, la avaricia. Es decir, mientras los protagonistas muestran un valor predominante, los delincuentes son motivados por vicios disímolos, todos ellos mezquinos, aunque la oposición entre ambos no sea tan estereotípica, porque en la novela negra todos los personajes son complejos y en ella el lenguaje proyecta lo descarnado y crudo de la realidad. Detrás de esta oposición hallaremos siempre una crítica social y la resolución del crimen pasa a segundo grado. En este tipo de narración resulta más importante el retrato de la sociedad, donde son posibles estos criminales y la reflexión sobre el deterioro moral y de las instituciones resulta central.

Al analizar estas cuatro novelas lo que buscamos es identificar las pasiones rectoras, sobre todo en los protagonistas. La intención es preparar y contextualizar una analítica de las

pasiones que practicaremos más puntualmente en el *El miedo a los animales*. La idea es hacer ver que en la novela negra se presta muy bien para el análisis patémico.





## Capítulo 3. *El miedo a los animales*

### 3.1 Enrique Serna

En las obras de Enrique Serna se pueden apreciar ciertas constantes. Por ejemplo, en personajes, temáticas o espacios. El papel de los intelectuales en la cultura, sus pasiones, la sexualidad en sus múltiples facetas, la visión pesimista de la sociedad, todos ellos temas recurrentes en sus cuentos, en su novela *El miedo a los animales* y en la obra ensayística *La soberbia intelectual*.

Aunque la novela *Señorita México* salió para su venta en 1993, primero se publicó bajo el nombre de *El ocaso de la primera dama*, en 1987. En ella vemos una sociedad decadente a través de los ojos de Selene Sepúlveda, *Señorita México* 1966.

En 1989 Serna publica su segunda novela, *Uno soñaba que ere rey*, donde expone una sociedad también en decadencia. Hay una pugna entre los personajes: niños contra adultos, pobres contra ricos. Aquí aparecerá Jesús Maytorena, personaje que reencontraremos mucho mejor caracterizado, con más fuerza patémica, en *El miedo a los animales*.

*Amores de segunda mano*, obra publicada en 1994, es una recopilación de cuentos. Uno de los que más llama la atención es “Borges y el ultraísmo”, donde deja ver el conflicto de intereses entre intelectuales de distintos rangos y parodia, de paso, los usos y costumbres de la academia.

En 1999 publica *El seductor de la patria*, novela que se basa en hechos históricos relacionados con Antonio López de Santa Anna. El México del siglo XIX con respecto al actual no presenta muchas diferencias, se sigue moviendo con una falta absoluta de valores, sobre todo en la clase política.

*El orgasmógrafo* fue publicado en 2001. Dentro de este conjunto de cuentos hay uno, “Tesoro viviente”, en el cual retoma el papel de los escritores en la sociedad. Una escritora termina siendo lo que no quería: una intelectual rendida al sistema, que miente con respecto a lo que publica y da una imagen que no corresponde con la verdad. Todo sucede en Tekendongo, país de África, donde los funcionarios culturales y políticos inventan una supuesta vida cultural para justificar su venalidad y esnobismo.

En *Ángeles del abismo* del 2004, segunda novela histórica de Serna, ubicada en el México colonial, muestra la lucha de intereses entre las órdenes religiosas. Se trata de un conflicto de poder –siempre el poder– enmarcado en una historia amorosa.

Con la novela *Fruta verde* del 2006, Enrique Serna deja ver la influencia de la música, en especial de los boleros. Ya en *El miedo a los animales* la música había reforzado la trama y proporcionado una identificación de época. Aquí, como en general en la obra de Serna, apreciamos intensos conflictos emocionales, en este caso especialmente relacionados con la identidad sexual.

*La sangre erguida*, de 2010, plantea también un conflicto sexual, sólo que en este caso se refiere a la supuesta virilidad, que en nuestra cultura está muy instalada en los valores del hombre y su belicosidad sexual.

*Ternura caníbal*, conjunto de cuentos publicado en el 2013, escenifica aspectos de la perversión sexual y cultural. Las historias también están relacionadas con el mundo intelectual y sus manías, su afán de poder y prestigio, sus rituales. Éste es, como se puede ver, un aspecto constante en la obra de Enrique Serna, objeto de su parodia, de su ironía, de su desencanto.

*La doble vida de Jesús*, novela relativamente reciente (2014), habla de la relación del poder político y el narcotráfico, de la doble vida de los sujetos que viven tanto en uno como en otro ámbito. En ambos la moral muestra sus dobleces. Todos los personajes viven en esa condición dilemática entres ser y parecer y, en medio de todo ello, una vez más el poder, la sexualidad, el desencanto, todo mostrado de manera cínica, naturalista y a veces hiperbólica.

En cuanto a su obra ensayística tenemos tres publicaciones: *Las caricaturas me hacen llorar*, 1996; *Giros negros*, 2008; y *Genealogía de la soberbia intelectual*, 2013. Bien podríamos ver en esta literatura de Serna una investigación empírica, ensayos de ideas que han sido mostradas mediante tramas en su obra narrativa. Por ejemplo, en *Giros negros* muestra de manera realista la vida nocturna en México: bares, cabarets, piqueras, cantinas, antros y su supuesta modernidad, lugares conocidos de primera mano. Su prosa va acompañada de anécdotas personales, confesiones, datos históricos, etc. En *Las caricaturas me hacen llorar* asume una visión, digamos antropológica, de la cultura popular: analiza emblemas como los pantalones de mezclilla rotos de manera deliberada. También recorre

íconos de películas de la época de oro del cine mexicano como Sara García y Pedro Armendáriz, de quienes ironiza sus personajes. La cultura en México, en muchos sentidos, es caricaturesca, hace llorar por absurda y melodramática, da pena propia. Y la *Genealogía de la soberbia intelectual*, nuevamente critica a esta figura, presente en toda su obra: denuncia su búsqueda de un pensamiento abstruso, ambiguo, oscuro, cuyo único fin es ocultar la falta de talento; por lo que hace a las clases económicamente menos favorecidas queda claro que la cultura, o mejor dicho “alta cultura”, le es ajena.

*El miedo a los animales* fue recibida con desdén por el crítico literario Christopher Domínguez Michael<sup>95</sup>, autor entre otros libros de *Octavio Paz en su siglo*. Dice cosas como: obra poco original, imitación de lo hecho por Ricardo Garibay, Luis Spota y Salazar Mallén con su obra ¡*Qué viva México!* Mallén, a diferencia de Serna, sí tuvo el valor de ponerle nombre a sus “víctimas”; no es un libro, es un libelo; una mala caricatura, escrita para irritar a sus colegas; libro oportunista y cobarde; se propone dar una golpiza ética; Serna termina por patear el pesebre pero sin dañar sus juguetes. Y por último, Domínguez Michael augura el olvido de la novela. Resulta claro que sus premoniciones no se han cumplido.

Existen diversos estudios sobre *El miedo a los animales*: Vida Valero y Alejandra Herrera<sup>96</sup> analizan la novela desde la perspectiva del género negro; Blanca Isela Olivares Muñoz<sup>97</sup>, en la especialidad en Literatura Mexicana del siglo XX de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, realizó una lectura de los recursos literarios como la ironía y la sátira; Hugo Méndez Ramírez<sup>98</sup> hace un análisis desde las políticas culturales; Adriana Azucena Rodríguez<sup>99</sup> decide mirar la obra desde la sociocrítica de Pierre Bourdieu para determinar el campo cultural y las posibilidades de acción de los sujetos creadores; Martha Beatriz Sierra Martínez<sup>100</sup> hizo una tesis de licenciatura en la UNAM en torno a la obra de

---

<sup>95</sup> Christopher Domínguez Michael, “El miedo a los animales”, en la revista *Vuelta*, núm. 229, diciembre, México, 1995, pp. 44-45.

<sup>96</sup> Vida Valero y Alejandra Herrera, “Enrique Serna y la novela negra. El miedo a los animales”, en la revista *Casa del Tiempo*, vol. 1, época III, núm. 11-12, diciembre 1999-enero 2000, pp. 88-94.

<sup>97</sup> Blanca Isela Olivares Muñoz, *Ironía y sátira en Amores de segunda mano y El miedo a los animales de Enrique Serna*, Trabajo realizado en la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX, UAM-Azcapotzalco, 2000.

<sup>98</sup> Hugo Méndez Ramírez, “Política cultural y eurocentrismo en *El miedo a los animales* de Enrique Serna”, en la *Revista Iberoamericana*, vol., LXXVI, núm., 231, abril-junio, 2010, pp. 393-407.

<sup>99</sup> Adriana Azucena Rodríguez, *loc. cit.*, pp. 19-35.

<sup>100</sup> Martha Beatriz Sierra Martínez, *Acercamiento a El miedo a los animales de Enrique Serna*, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, UNAM, 2011.

Enrique Serna y consiste en un trabajo reiterativo que sólo da cuenta de las temáticas de sus distintos libros para recalcar en *El miedo a los animales*; Fernando Martínez Ramírez<sup>101</sup> decide mirar tanto la novela como el libro de cuentos *Amores de segunda mano* desde la teoría de los campos de Bourdieu; y Heréndida Rodríguez Radillo<sup>102</sup> analiza la novela desde la temática de la corrupción.

Con la publicación de *El miedo a los animales* en 1995, Enrique Serna ingresa al género negro. Esta novela presenta paralelismo con la obra de Balzac *Ilusiones perdidas*. En ambas se describe un mundo cultural decadente. No hay diferencias entre delincuentes y escritores, que hacen todo lo posible por llegar al reconocimiento social, suelen humillarse o hasta matar por quienes detentan el poder de las instituciones culturales. Evaristo Reyes, personaje de la novela, con sus pocas posibilidades deductivas y su nula malicia, nos introduce en un mundo intelectual hipócrita. Uno de los personajes que muestran fidelidad a su jefe es el judicial apodado *El Chamula*, quien mata por defender la “integridad” de su Jesús Maytorena. O como Dora Elsa Olea, amante de Evaristo, que está dispuesta a todo por defender a este hombre, a quien ha decidido amar y creer en él por encima de su propia dignidad.

En la novela hay una sátira contra la clase intelectual. Sin embargo, aclara Serna: “en *El miedo a los animales* someto estas actitudes [de los intelectuales] a una crítica sanguinaria que en realidad es una autocrítica sanitaria, pues me guste o no, pertenezco al ambiente que ridiculizo”<sup>103</sup>.

En una entrevista a Enrique Serna en el año 2014 explica que “el propósito de escribir *El miedo a los animales* era criticar el poder cultural literario del país”<sup>104</sup>. El tema queda latente y le da continuidad con el ensayo *La genealogía de la soberbia intelectual*. En dicha entrevista también dice que “la soberbia es uno de los siete pecados capitales y, por lo tanto, se da entre la gente de todos los oficios y de todas las profesiones, pero la soberbia intelectual

---

<sup>101</sup> Fernando Martínez Ramírez, “Dos obras de Enrique Serna leídas desde la teoría de los campos, de Bourdieu”, revista *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 42, semestre 1, 2014, pp. 189-199.

<sup>102</sup> Heréndida Rodríguez Radillo, “La cultura de la corrupción”, en la revista *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XXI, núm. 2, Colima, México, 2015, pp. 29-47.

<sup>103</sup> Enrique Serna, *Las caricaturas me hacen llorar*, México, Joaquín Mortiz, 1996, p. 210.

<sup>104</sup> Entrevista de Jesús Alejo Santiago a Enrique Serna publicado en el periódico *Milenio* el 14 de enero de 2014. Consultado en la página de internet: [http://www.milenio.com/cultura/Serna-cuestiona-vicios-elites-culturales\\_0\\_226777353.html](http://www.milenio.com/cultura/Serna-cuestiona-vicios-elites-culturales_0_226777353.html).

tiene una peculiaridad: dificulta la difusión cultural y obstaculiza la difusión de las ideas”; la soberbia, comenta nuestro autor, permiten ocultar si en realidad estamos ante un intelectual de altos vuelos o solamente un charlatán. Termina preguntando Serna: “¿por qué ese afán de excluir a las castas 'inferiores' si se les considera que son prácticamente como animales?”<sup>105</sup>

El género negro le permite a Enrique Serna hablar desde la óptica de un policía, realizar indagatorias en la vida íntima de los escritores, tratarlos como delincuentes, mostrar la otra cara de la intelectualidad mexicana. De allí la importancia que el policía-detective, escritor frustrado, idealice el mundo de las letras porque termina desacralizándolo. Es una denuncia, propia de la novela negra, de los grupos de poder realizada por un individuo desde dentro de ese mundo. Pero Serna no agota en la novela este tema, continúa con él y lo profundiza en el libro *Genealogía de la soberbia intelectual*, ensayo que toma como referente el texto de Nietzsche, *Genealogía de la moral*.

### 3.2 Análisis patémico

En el siguiente apartado realizamos el análisis pasional a la novela *El miedo a los animales*. Primero presentamos al narrador, elemento que nos proporciona datos patémicos relevantes. Él selecciona la información narrativa, nos ubica en el espacio-tiempo y valora el entorno. El narrador, en esta novela, es el filtro por el cual conocemos la pasión. Enseguida damos paso a la dimensión actoral para describir a los personajes y su función actancial. De los personajes destacamos nombres, características físicas y acciones principales. En cuanto a los actantes tomamos en cuenta sólo al sujeto (S) y al objeto (O) para así distinguir las pasiones. Por lo que respecta al espacio, investigamos la puesta en escena patémica, la presentamos tomando en cuenta una constante en la diégesis: por medio del contraste norte-sur, este-oeste, y el centro como lugar asociado a la muerte. Por último, identificamos el orden temporal relacionado con la *estructura narrativa canónica*, con el fin de relacionarlo con la modalización del sujeto.

Para hacer el presente análisis recurrimos al programa narrativo canónico, ya que nos permite analizar el discurso pasional en los espacios y en el tiempo diegético. Es decir,

---

<sup>105</sup> *Ibid.*

rastreamos las pasiones desde su configuración discursiva, pero ahora ligadas a su transformación en la diégesis. Según el esquema narrativo canónico, un relato inicia con el acto manipulador, donde un sujeto le encomienda un trabajo a otro. El sujeto manipulado pasa a la acción (nivel pragmático). En este momento aún no se sabe si tiene los conocimientos para realizar el trabajo o sólo actúa en función de su forma de ser. En otras palabras, la acción puede estar motivada por las competencias o éstas alcanzarse performáticamente. Al finalizar la historia sabremos si el sujeto manipulador sanciona, positiva o negativamente, al manipulado y si este último encontró su ser.<sup>106</sup>

Relación de las acciones con espacios-tiempo en el programa narrativo canónico<sup>107</sup>

Dimensión	Programa narrativo canónico	Espacio
Cognitiva S <sub>1</sub> -S <sub>2</sub>	<p>Manipulación (hacer-hacer)    Sanción (estar-estar)    Veredicción (ser-ser)</p>	Alterotópico <sup>108</sup> Facerotópico: hacer- hacer hierotópico: estar-estar veritópico: ser-ser
Pragmática S-O	<p>Acción (hacer)</p>	Heterotópico
Axiológica (ser-hacer) (hacer-ser)	<p>Competencia (saber hacer)    Performance (hacer estar)</p>	Tópico: Utópico: hacer-ser ( <i>performance</i> ) Paratópico: ser-hacer (competencia)

<sup>106</sup> Algirdas Greimas sugiere que el análisis patémico debe referirse a un esquema narrativo, lo más canónico posible, pero él no desarrolla este paso en su propuesta semiótica y remite a J. Fontanille en su obra *Semiótica del discurso*. Hay otras obras que aplican el esquema canónico: Grupo Entrevernes, *Análisis semiótico de los textos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982; y la obra de Ángela Betancur Garcés, *Aproximación semiótica a la narrativa*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, 2005. Vid. *supra* pp. 28-29.

<sup>107</sup> Esta propuesta tiene como referencia otra que hizo Ángela Betancur Garcés en *Aproximación semiótica a la narrativa, op cit.*, p. 24. Hemos agregado las columnas referentes a los espacios y en específico el concepto de *veredicción* por considerar que el sujeto, al valorizar y al actuar, verifica implícitamente un concepto de sí mismo, formula un veredicto sobre su ipseidad, sobre su sí mismo, que tiene consecuencias narrativas y estructurantes.

<sup>108</sup> Los conceptos de heterotópico y utópico son tomados de la obra de Michel Foucault. Al relacionarlos con el esquema narrativo canónico integramos la dimensión cognitiva, espacio alterotópico, donde es necesario el otro. Este espacio lo divido en tres: facerotópico, donde un sujeto hace que otro haga; hierotópico (o lugar sagrado): donde un sujeto juzga y castiga a otro; y veritópico, donde hay una búsqueda del ser.

### 3.2.1 Narrador

El narrador es una función creada por el autor para informarnos sobre los sucesos de la historia. Es el que observa, escucha y califica (al menos así sucede en *El miedo a los animales*). Es el sujeto que deja huellas en el discurso, en el plano de la expresión. Semejante a una cámara cinematográfica que está presente desde el inicio hasta el final del relato, representa un punto de vista. En su discurso podemos rastrear la pasión de los personajes, desde la incoación hasta la cesura. Su discurso es fundamental para nuestro análisis, ya que proporciona información patémica relevante acerca de los personajes.

Es importante aclarar que el análisis del discurso narrativo no es el mismo cuando está en primera, segunda o tercera personas, pues el punto de vista necesariamente cambia. Sin embargo, en la novela que aquí analizamos nos queda claro que hay una tercera persona narrativa, omnisciente, muy cercana al protagonista, que nos ofrece información fundamental sobre las pasiones.

La narratología toma en cuenta la perspectiva y la focalización, ambas como filtros informativos. En el caso de la semiótica patémica, Paolo Fabbri identifica al narrador como el observador externo de la pasión (en la narración sólo se aplica a la segunda y tercera personas), definido como componente aspectual porque proporciona datos como el origen del sentir, el despliegue y el ritmo que adquiere la pasión hasta el final de ésta.

El narrador es la voz mandante, nos muestra su forma de valorar, representa un gozne entre lo que se dice y lo que se tendría que decir, entre lo que se piensa y lo que se calla, y en este gozne también se genera el acto interpretativo. Por ejemplo, cuando el narrador califica de puta al personaje Dora Elsa, está hablando por el protagonista, Evaristo. La voz narrativa busca en nosotros un aliado o un cómplice patémico, que en este caso puede estar relacionado con la risa o con el miedo: reímos, sí, pero advertimos un acto valorativo, detrás del cual se configura una pasión. No olvidemos que para nuestro análisis la relación valor-pasión es fundamental.

### 3.2.1.1 Perspectiva

La perspectiva del narrador filtra, selecciona y combina la información narrativa. El narrador en sí mismo toma una posición ante los hechos. Existen siete perspectivas: espaciotemporal, axiológica, afectiva, perceptual, ideológica, ética y estilística<sup>109</sup>.

#### 3.2.1.1.1 Espaciotemporal

El narrador se mueve en el mismo espacio que Evaristo, no puede o quiere ver más allá. Acepta la limitante de estar a un lado del personaje. Pareciera que su papel es ser su ángel guardián, seguir sus pasos, valorar su entorno, ser su voz y sus ojos. Por ejemplo, en la casa de Palmira Jackson, el lector, al igual que Evaristo, no se entera de lo que están diciendo los escritores:

Evaristo se tuvo que apartar del círculo selecto para atender a los bebedores que lo llamaban desde el otro extremo de la sala. Por curiosidad, le hubiera gustado seguir escuchando a hurtadillas la charla de los famosos, pero las circunstancias lo obligaban a desempeñar con la mayor diligencia su papel de mesero.<sup>110</sup>

El narrador permanece a un lado de Evaristo. Ya es suficiente con la información que nos proporciona de Palmira Jackson. Sólo muestra lo necesario de su espacio, de su faceta íntima, en la cual muestra su forma de ser, no las apariencias. Evaristo comparte espacio y tiempo con el narrador, por eso este último termina preguntándose: “¿Qué habría hecho Maytorena con sus libros? ¿Una hoguera? ¿Los habría deshojado para limpiarse el culo con ellos? ¿O se los regalaría a su hijo, el licenciado en relaciones internacionales, para que presumiera de culto con sus amigos del Servicio Exterior?”<sup>111</sup> El narrador, como se puede ver, desconoce lo mismo que Evaristo, su foco coincide con el de nuestro personaje.

Hay una preocupación del narrador por justificar el presente de Evaristo al realizar varias analepsis al inicio de la novela. Los saltos cronológicos cobran relevancia pues gracias a ellos nos enteramos del por qué trabajó como reportero de nota roja y después ingresó a la judicial. Esto es, fue escritor, pero de los malos, después judicial, pero de los buenos. Otro ejemplo de su pasado es cuando, para ingresar al grupo de Maytorena, golpea al dueño de la

---

<sup>109</sup> Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, UNAM coedición Siglo XXI, 2014.

<sup>110</sup> Serna, *El miedo a los animales*, p. 239.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 203.



vinatería. Después de dos horas regresa para cerciorarse de que no lo mató, es decir, buscaba una imagen de sí mismo ante los judiciales.

En cuanto al sentimiento, Evaristo y el narrador lo comparten. Valoran el entorno de la misma manera. Lo podemos ver en la siguiente descripción:

Como temía [Evaristo], el lugar resultó un almacén de vanidades insatisfechas donde la gente chic iba a ser vista más que a beber. En una vieja casa acondicionada como cantina de lujo, con arañas de cristal, mesas enanas de mármol y pinturas originales en venta, se congregaba una clientela marginal pero acomodada compuesta por actrices de teatro universitario, escenógrafos, escritores de inspiración fácil que volcaban su genio en las servilletas, críticos de cine, creadores de performance y niñas bien que iban a rozarse con gente famosa, a pesar de que la gente famosa –según le informó Nieto mientras aguardaban mesa– nunca se paraba en ese lugar y sólo caían de vez en cuando algunos aristogatos de Octavio Paz.<sup>112</sup>

Para no comprometerse con ciertas opiniones, al narrador toma distancia a través de un metadiscurso, esto es, muestra algunos sucesos a través de una nota televisiva, en especial del noticiero ECO: punto de vista ideológico del quehacer periodístico que califica, evalúa y determina qué es lo más importante:

El martes 23 del presente, Reyes Contreras participó en un tiroteo a las afueras del centro nocturno Sherry's Bar, ubicado en la calle de Medellín, colonia Roma, cuando un grupo de judiciales al mando del comandante Jesús Maytorena intentaba detenerlo. En el tiroteo hubo dos víctimas, el señor Efrén Luna, capitán de meseros del mencionado centro nocturno, y la bailarina Dora Elsa Olea, de 32 años, que se dio a la fuga en compañía de Reyes Contreras y, al parecer, murió desangrada en el trayecto a su domicilio.<sup>113</sup>

No hay una investigación, ni una actitud crítica ante los hechos, más bien el noticiario muestra la versión oficial. Es el mismo caso de los periodistas: no investigan, como Wenceslao Medina Chaires, que realiza comentarios sin aportar pruebas.

Como se puede ver, el narrador está a espaldas del personaje principal. Y cuando incluye metadiscursos, como es el caso de Eco o Wenceslao, es sólo para mostrar distancia ante los hechos. En caso de tomar partido lo hace como si fuera Evaristo, el que juzga, el que mira. De cualquier forma, nosotros como lectores, podemos ver una crítica implícita a esos otros discursos que forman parte de la animalidad, de ese mundillo de la cultura y de la política que al mostrarse se delata. Es como si nosotros, como lectores, fuéramos el segundo aliado de Evaristo, gracias a los recursos narrativos.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 201.

### 3.2.1.1.2 Axiológica

Como lo habíamos anotado anteriormente, narrador y personaje comparten la misma percepción del mundo. En los dos hay una fusión donde la memoria y el razonamiento son uno solo. Las deducciones de Evaristo son asumidas por el narrador. Por ejemplo, cuando regresa de Acapulco, después de una semana de excesos y crisis existencial, percibe la vida que estaba llevando. Ahora el personaje está sobrio y se da cuenta de que su pasado inmediato no era el paraíso.

Vio con ojos de recién llegado el papel tapiz desprendido por la humedad, la barra con su decrépito cantinero, los turbios focos de neón, el cutis azul vampiro de las ficheras. Tenía que admitirlo: su paraíso erótico era una covacha triste y jodida, frecuentada por la clase media del bajo mundo.<sup>114</sup>

Aquí el narrador, por primera vez, nos describe la casa sustituta de Evaristo. Nos muestra un lugar decadente, descuidado, donde las personas son un reflejo del entorno. Podríamos pensar que hay una recuperación de Evaristo, y el narrador distingue y juzga el entorno a partir de esta recuperación. Es momentánea, desde luego, ya que nuestro personaje tendrá otras recaídas como cuando intenta suicidarse en el cuarto de un hotel y, por tanto, cambiará de nuevo su percepción del entorno y de su vida, y junto con él los juicios del que narra.

### 3.2.1.1.3 Afectiva

Tomamos dos ejemplos, en los cuales podemos distinguir el nivel afectivo en el narrador. El primero es la risa de la pareja de Evaristo: “Dora Elsa soltó una risilla incrédula, pero Evaristo advirtió que su delicadeza no le desagradaba. ¿O estaba fingiendo para no contrariarlo?”<sup>115</sup> O cuando califica el enamoramiento de Evaristo por Dora Elsa: “Dora Elsa era el premio que dios le había dado por haberle salvado la vida a Lima.”<sup>116</sup>

El narrador, en el primer ejemplo, delibera sobre la risa y la califica, y por otro lado, duda del sentir de Dora Elsa. En el segundo, es el premio por una buena acción que realiza Evaristo. En ambos casos estamos ante los afectos, las emociones del personaje principal en voz del narrador.

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 49.

El narrador toma partido por Evaristo, por su trabajo realizado. No es tan malo como parece, tiene algunas cualidades que no aprecia su jefe Maytorena. Veamos como defiende la voz narrativa al protagonista: “Después de todo, su desempeño como detective no había sido tan malo, pues había metido al procurador en un brete que tal vez le costara el puesto.”<sup>117</sup> Esto no significa que el narrador no pueda ver —como seguramente lo ve Evaristo— que Maytorena es mejor policía:

Maytorena lo había calculado todo muy bien: él [Evaristo] era el chivo expiatorio que Tapia necesitaba para conservar el puesto. Bastaba con que Mario Casillas lo identificara en los separos para convencer a la prensa de su culpabilidad.<sup>118</sup>

A fin de cuentas, el narrador pone en duda a todos los personajes cuando dice: “El hombre se inventaba máscaras para ocultar su vileza, y la más peligrosa de todas era la máscara del justo, porque proporcionaba a los idiotas un reflejo idealizado de su propio carácter.”<sup>119</sup> Evaristo, el justiciero principal, queda diluido en su propia careta.

En términos afectivos, por tanto, lo que Evaristo siente, lo expresa el narrador, o viceversa; lo que uno aprecia o rechaza, también lo hace el otro: son una misma afección.

#### **3.2.1.1.4 Perceptual**

Evaristo es evaluado por el narrador por todo lo que hace. En un momento dado, el narrador se da cuenta de lo mal que estaba actuando. Es la conciencia permanente y lo expresa así: “Su error había sido tomar el maldito curso de adiestramiento para entrar a la judicial. ¿Quién le mandaba meterse entre las patas de los caballos?”<sup>120</sup> Evaristo pone en peligro su vida al ingresar a la policía, simbolizada por equinos.

El personaje, al entrar a la judicial, expone la vida, pero vale la pena, porque su misión es ver la realidad, estar en contacto directo con la experiencia del día a día, conocer los bajos fondos, ver qué pisan los animales y poder contarlos en un libro. En contraparte, la realidad de los intelectuales es inventada, como cuando están en contacto con la gente, con quien aparentan lo que no son, para obtener ganancias de todo tipo. Tal es el caso de Palmira

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 21.

Jackson o de Rita Bolaños, que van a las marchas populares para pasar como luchadoras sociales.

En gran parte de las novelas policiacas, el investigador, para ver la realidad, tiene que exponer su cuerpo ante la amenaza de los criminales. El resultado es un detective golpeado, balaceado y, en algunos casos, muerto. Pero en ese recorrido el lector conoce la verdad, ve la decadencia social. Esto es, la experiencia empírica, la observación directa, es propia de la novela negra.

### 3.2.1.1.5 Ideológica

Por la cantidad de expresiones, sabemos que el narrador recurre con frecuencia a términos religiosos. Por ejemplo: Dora Elsa es el ángel guardián de Evaristo; Fabiola Nava, la venus angelical; Palmira Jackson, la santa patrona de la izquierda. O expresiones como: “Dios premiaba a los audaces.”<sup>121</sup> Este punto de vista religioso determinará una forma de evaluar el relato. Cuando describe lo hecho por Evaristo, el narrador lo exculpa aduciendo que estaba drogado: “Sólo podía olvidarse del muerto bajo el efecto combinado del alcohol y la cocaína, cuando achacaba la muerte de Vilchis a la estúpida violencia de Maytorena, restándole importancia al hecho de haberlo acusado sin tener pruebas contra él.”<sup>122</sup> Por un lado, tenemos el personaje que no puede con su conciencia, y por medio de la droga oculta el remordimiento; por otro, el narrador desprecia el crimen. El desasosiego que experimenta Evaristo degrada su ser y por eso recorre los giros negros de Acapulco para poder lidiar con su conciencia.

En busca de una euforia indulgente que le permitiera creerse sus propias mentiras, había recorrido todos los antros y discotecas de Acapulco, desde los clubes elegantes donde tenía que sobornar al portero para conseguir mesa, hasta los sórdidos tugurios de la zona roja, convertido en un borrachín lastimoso, dislállico y prepotente.<sup>123</sup>

La culpa consume a Evaristo, lo anula y el narrador es testigo y cómplice de su decadencia. En cambio, la mentira en otros personajes no repercute de la misma manera en lo narrado, al contrario, se puede vivir con ella y sacarle provecho.

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 170-171.

<sup>123</sup> *Ibid.*

Lo negativo, lo malo se encuentra en la mentira, en trabajar como agente de la PGR. Las consecuencias son nefastas para los que están de ese lado. Terminan apestandos y perjudicando a las personas cercanas a ellos. El narrador huele la pestilencia y la justifica cuando Evaristo, después de trabajar más de quince años en la procuraduría, explica que no “podía salir a la superficie oliendo a rosas y enamorarse de una mujer sin hacerle daño”<sup>124</sup>.

De todo esto inferimos ciertos estereotipos ideológicos, relacionados con la cultura de los personajes y con su educación o formación moral: son buenos o malos. El narrador se encarga de llevar al absurdo esta visión maniquea de la sociedad, del campo cultural, del campo judicial. Su nota distintiva consiste en una inversión de valores: es peor el mundillo de la literatura que el judicial. Esto desde luego es un posicionamiento ideológico que sirve para criticar a los animales.

#### 3.2.1.1.6 Ética

La ética del narrador se muestra en múltiples ocasiones. Por ejemplo, en el amor que siente Evaristo por su amada:

Después de probar el cielo en labios de Dora Elsa, el sexo sin amor ya no le bastaba. Ella lo había malacostumbrado a la dicha y ahora le quitaba la escalera, lo sentenciaba a muerte con su desprecio, cuando ya no era el mismo ni podía resignarse a los acostones de pisa y corre.<sup>125</sup>

Lo anterior nos da una valorización e idealización de la vida: las personas después de conocer el enamoramiento ya no pueden tener relaciones superficiales. El narrador idealiza el amor y lo compara con estar en el cielo. Los valores positivos descansan en las personas apasionadas. El procedimiento maniqueo por parte del narrador tiene sus ventajas dramáticas y, en el ámbito discursivo, también retóricas.

Otra valorización ética nos la proporciona el narrador cuando expresa: “La prensa no tenía la culpa de propagar disparates, pues todos tenían como base el boletín de la PGR y era imposible elucidar la verdad partiendo de una mentira.”<sup>126</sup> El narrador juzga sobre la verdad y las mentiras, asume una posición, posición que nos remite a Evaristo.

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 206.

### 3.2.1.1.7 Estilística

El lenguaje utilizado por la voz narrativa recurre a expresiones coloquiales, a imágenes esquematizadas, lugares comunes relacionados, muchos de ellos, con la animalidad: “[Evaristo] Era como un caballo que después de un largo encierro se salta las trancas de la cuadra y sale despavorido a correr por el campo, con el riesgo de precipitarse a un barranco.”<sup>127</sup> O esta otra en voz de Adela, la española: “Toma, cerdo, y tú también, cretina, os bautizo en el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo.”<sup>128</sup> O por ejemplo: “Al oír la sirena ululante de una patrulla saltó de la cama con los huevos en la garganta.”<sup>129</sup> Como se puede ver, el lenguaje es propio de una realidad violenta, y el miedo a los animales se muestra con frases donde los mismos son símbolo de esta realidad agresiva. Es decir, hay todo un expediente de frases hechas que le permiten al narrador mostrar las pasiones y, además, constituyen recursos estilísticos.

El narrador también muestra lo ridículo de muchas situaciones comunes: “Bailaron pegados algunas piezas cursis de Bread y Los Carpenters.”<sup>130</sup> Cualquiera diría que son buenos grupos, pero el narrador también tiene su dosis de esnobismo. En pocas palabras, no es neutral, siempre está juzgando, en todos los ámbitos: político, ético, estético, ideológico... Está absolutamente consciente de sus recursos estilísticos, narrativos.

En la recámara de Dora Elsa el tiempo se había congelado en una burbuja de caramelo. La frescura infantil de su dueña se reflejaba en el papel tapiz rosa con arabescos dorados, en la alfombra de peluche, en la cómoda atiborrada de muñecas, osos de felpa y figuritas de Hello Kitty. Hasta para el cuarto de una quinceañera la decoración hubiese resultado un tanto cursi, pero se avenía de maravilla con el carácter de Dora Elsa, que conservaba intacta la inocencia de su niñez, a pesar de vivir y trabajar en un ambiente sórdido, canalla, incompatible con la ternura.<sup>131</sup>

Al final, el narrador manifiesta el lenguaje agreste, propio de la novela policial, duro, cotidiano, coloquial, y lo contrasta con el departamento de Dora Elsa, espacio ridiculizado en su descripción. De esta manera se excluye a sí mismo, se muestra ajeno al mostrar la cursilería de un lugar extraño a sus gustos.

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 65.

### 3.2.2 Dimensión actorial

Definimos la dimensión actorial como “las distintas formas de presentación de los personajes y su discurso, así como de las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen”<sup>132</sup>. Es importante tener clara esta distinción entre el personaje, que posee una historia, una caracterización, y el actante, quien presenta valores constantes porque cumple una función narrativa. Para el análisis patémico ambas categorías son importantes: por la función, rastreamos el valor; y por la manera como este valor determina la acción, arribamos al personaje. Es decir, el valor es una constante actancial, la pasión siempre está vinculada a un personaje, aunque nos es entregada en forma de historia espacio temporal. Al buscar la información sobre el personaje descubrimos los valores que lo motivan, y los valores nos descubren una función, la cual está altamente estereotipada, está relacionada con una definición de diccionario. En esta dialéctica entre la concreción del personaje y la abstracción de la función discurre el análisis patémico. Sólo falta agregar que a los personajes siempre los analizamos como una relación sujeto-objeto, en la cual se verifica un valor, valor que necesariamente se manifiesta pasionalmente. Aunque no siempre nos refiramos a la función, al actante, cuando analizamos los personajes tenemos siempre presente estas cuatro variables: personaje-pasión, actante-valor, personaje-sujeto, valor-objeto. Cabe aclarar que Greimas y seguidores prefieren las categorías de sujeto y objeto.

#### 3.2.2.1 El nombre de los personajes

El conjunto de nombres contenidos en la novela *El miedo a los animales* tiene un juego evidente. Va desde el nombre, los sobrenombres, sus acciones. Muchas de estas designaciones tienen referentes históricos, contextuales, y en su gran mayoría tienen un significado dentro de la narración. Los nombres de los personajes o sus apellidos describen una característica de su personalidad o aspecto físico. Podríamos dividirlos en dos bandos. Por un lado los policías, cuyos nombres o apodos ponen énfasis en su cuerpo y, por otro lado, los intelectuales o los que se dedican a las letras, cuyos nombres o apellidos hacen alusión a su forma de pensar.

---

<sup>132</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, UNAM, coedición Siglo XXI, 2014, p. 22.

Evaristo Reyes Contreras, de cuarenta y cinco años, ex periodista de nota roja, se desempeña como agente de la Procuraduría General de la República (PGR), y es el personaje protagónico. Su primer apellido lo afianza como la persona más importante (*Rey-es*). Su segundo apellido alude a su condición contradictoria: pertenece a dos mundos, el de las letras y el judicial. Sus iniciales E. R. se contraponen con las del personaje antagonico, Roberto Estrella, R. E. Es decir, en términos funcionales esta contraposición sugiere los papeles de protagonista y antagonista. Evaristo es llamado despectivamente “intelectual” por su jefe Maytorena, lo que afianza esta pertenencia contradictoria a dos mundos. Por otro lado, resulta interesante el paralelismo entre el personaje y los objetos que los caracterizan. En una especie de fetichización o condensación de la personalidad, el auto, el interior de la casa, la pistola, representan proyección de un valor. Por ejemplo, en el caso de Evaristo su casa es un caos, expresión misma de su personalidad, pero cuando se enamora esto cambia.

El comandante Jesús Maytorena aparece por primera vez en la novela *Uno soñaba que ere rey*, del mismo autor. Es el único personaje que tiene nombramiento militar dentro de la PGR y llama la atención que no cuenta con un sobrenombre, por el poder que ejerce sobre los demás. Presume de su familia. Tiene tres hijos: el mayor Genaro, estudiante de la carrera de Relaciones Exteriores, Laurita de 22 años y Joaquín, el menor. De la esposa sólo sabemos que lo salvó de morir en Acapulco de una sobredosis. Ella no es nombrada, en cambio, los jóvenes amantes de Maytorena sí: Anaís y Marilú. Se llama Jesús como signo de su religiosidad y del valor que le da a la familia. Sin embargo, es un homosexual de clóset, y cuidadito con que alguien se lo haga ver: él es la encarnación del poder.

En el ámbito policial también tenemos varios personajes. El sobrenombre de *El Chamula*, colaborador de Maytorena, alude a las características físicas del personaje: lo califican como indio por ser moreno y alto. Nunca es llamado por su nombre real. *El Borrego*, cómplice de Maytorena, el apelativo se debe a su cabello chino, único personaje con mote de animal. *El Gordo Zepeda*, policía del DF, debe su alias al evidente sobrepeso y tiene varios parecidos con Perla Tinoco, funcionaria cultura de alto rango, como el gusto de ambos por la poesía y la comida. *El Chairas*, chofer de Maytorena, posee rasgos orientales.



Entre los delincuentes tenemos a *La Muñeca*, narcotraficante que reparte drogas dentro del reclusorio Oriente, y del cual ignoramos su nombre; le sucede lo mismo que a muchos del bando policiaco, a quienes sólo conocemos por su apodo.

En el ámbito de las letras, tenemos a Roberto Lima, el intelectual con ácido rencor social sugerido precisamente por su apellido. Disfraza su rechazo a los demás como crítica constructiva y los que la sufren son escritores de su generación o políticos corruptos. El mentarle la madre al presidente de la república lo mete en problemas. Al final termina asesinado. Eso sí, más de uno entre políticos e intelectuales, lo querían muerto. Su madre y hermana aparecen en su velorio, pero nunca con nombre propio, a diferencia de lo que se hace con la familia de Maytorena donde todos son nombrados y tienen profesión. Aunque Roberto Lima es importante en la trama policial, pues es nada menos que el asesinado, como personaje está mejor perfilado Maytorena. Será porque al narrador le interesa desnudar el mundo del poder.

Perla Tinoco, funcionaria cultural, tiene cincuenta años. Su nombre sugiere ostentación económica: en la presentación de su libro juega con las perlas de su collar. Sus “compañeros” escritores usan el apellido para poner de manifiesto su gordura al llamarla Perla *Tinaco*.

A Rubén Estrella, personaje antagónico de Evaristo Reyes, le desagrada ser el segundo lugar, quiere ser el centro de las miradas, esto es, quiere ser la estrella. Durante toda el relato busca ser el protagonista y el obtener un segundo lugar en el concurso de novela Eureka desata su ira contra Evaristo, quien obtuvo el primero. Termina asesinado por un guardia del reclusorio oriente.

El caso del maestro Silverio Lanza, tallerista literario de la generación a la que pertenecen Lima, Estrella e Ignacio Carmona, tiene importancia por el papel formador de escritores y, como dice su apellido, porque los lanza al ámbito cultural. Hago hincapié en la actividad de este personaje, ya que durante toda la narración es una figura implícita relacionada con la actividad docente y crítica, expresión del descontento por todo lo que supone la cultura, el poder y las instituciones.

En los personajes Daniel Nieto y Pablo Segura, se distinguen chingamusitas<sup>133</sup>. Por ejemplo, Pablo Segura, egresado de la prepa dos y recurrente consumidor de marihuana, es identificable con un escritor real egresado de esta prepa y fumador de droga. Esto resulta uno de los tantos guiños al mundo de la cultura en México: nos hace pensar en cierto escritor de La Onda...

El narrador deja muchas chingamusitas, guiños referenciales, para igualar sus personajes con intelectuales reales. Es el caso de Palmira Jackson, ya que son pocas las escritoras que han realizado entrevistas a la gente del pueblo y se identifica con sus causas, como pueden ser los ferrocarrileros, las costureras, etc., lo cual nos hace pensar en una periodista muy conocida que escribió sobre el 68. Palmira lleva lo extranjero en su apellido, lo mismo que la escritora que aludimos. Aunque dice admirar la cultura mexicana, muestra su gusto por lo francés, empezando por su ama de llaves, madame Giselle.

El periodista Wenceslao Medina Chaires, amigo inseparable de Palmira, tiene su referente con un personaje popular de la televisión mexicana representado por el actor Víctor Trujillo en aquel viejo programa llamado *La Carabana*. De alta cultura y refinamiento en el trato, está el director de Filosofía y Letras, Efraín Pulido, y su apellido lo constata. El representante campesino, Valtierra, realiza marchas solicitando la entrega de los terrenos, o sea, va-a-la-tierra.

Hay personajes cuyos referentes son muy claros como Jiménez del Solar, a quien le gritan los maestros en su contra: “¡Enano ladrón, irás al paredón!”<sup>134</sup> El presidente de México en 1994 es Carlos Salinas de Gortari, en este año comienza la historia de Evaristo, por lo que la referencia entre Salinas y Jiménez del Solar es evidente, casi un retrato hablado. Y el procurador Jaime Cisneros Topete, que ocupa el lugar de Tapia, de extracción panista, parece en realidad Antonio Lozano Gracia, procurador de 1994 a 1996.

---

<sup>133</sup> José Revueltas llamó chingamusitas a la información que proporciona el narrador para inferir situaciones o personas de la vida real.

<sup>134</sup> Serna, *El miedo a los animales*, p. 17.

Como se puede distinguir, los nombres y mote de cada uno de los personajes forman parte importante de su sentido, de su actuación en la trama. Y a nosotros nos permite también reconocerlos y rastrear sus rasgos de carácter y sus pasiones fundamentales.

### **3.2.2.1.1 Juventud contra la generación perdida**

La mayoría de personajes dedicados a las letras conforman una generación. Sus edades están en el rango de los cuarenta a los cincuenta y cinco años. Comparten las mismas lecturas, maestros y referentes culturales. Una generación que busca el reconocimiento y “prestigio” que le proporciona las autoridades, y que, por parte del narrador, tienen una valorización negativa, que contrasta con el juicio que hace esta voz narrativa acerca de los jóvenes, quienes por un lado tienen ganas de vivir, son rebeldes y honestos, y, por otro, ignoran que el tiempo se encargará de ponerlos en su lugar. Por ejemplo, en la novela, los chavos banda sobresalen de las masas de personas que caminan en dirección al metro. Cuando Evaristo está por entrar a los andenes, para ir al homenaje a Palmira Jackson, dice el narrador: “sólo daban señales de vida los chavos banda que se empujaban al entrar en la estación, entre albures y carcajadas”<sup>135</sup>. El juego con el lenguaje muestra una actitud ante la vida ya que les da la oportunidad de reír. Pero, enseguida, sentencia el narrador:

Dentro de 20 años, cuando la realidad cotidiana les partiera la madre, bajarían por la misma escalera en calidad de vacas maltrechas, con gestos inexpresivos de los adultos que ahora se hacían a un lado para dejarlos pasar.<sup>136</sup>

Otro joven valorado de la misma manera por el narrador es el hijo de Palmira Jackson, Guillermo, “un adolescente delgado y de piernas largas, con barros en la frente y nariz colorada de gnomo”<sup>137</sup>. La rebeldía del joven se manifiesta cuando declara, frente a la comitiva de su madre, que con la venta de los videos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Estados Unidos, comprará un coche: “Eso espero, porque llevo un porcentaje de utilidades y con lo que gane me pienso comprar un Ferrari.”<sup>138</sup> Palmira, ante el atrevimiento del hijo, responde que ese dinero es para “un albergue en la selva lacandona”. El narrador agrega: “Había engañado a todos, menos a su hijo, que la conocía demasiado

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>136</sup> *Ibid.*, pp. 210-211.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 246.

bien y lógicamente la detestaba.”<sup>139</sup> Guillermo, en su calidad de joven, prefiere ser sincero que farsante como su madre.

Ahora, si no se es joven, por lo menos sentirse así permite ver la vida diferente. El narrador distingue en Evaristo esta actitud cuando detiene a Osiris: “pero a pesar del peligro, o a causa de él, sentía un cosquilleo placentero en las venas, una sensación de plenitud y bienestar que le recordó sus años de juventud, cuando soñaba ingenuamente con poner el periodismo al servicio de la justicia”<sup>140</sup>. Y se repite esta sensación cuando decide ir al homenaje a Palmira Jackson: “Bajo la ducha cantó y bailó como un adolescente.”<sup>141</sup>

Los personajes que, ante los ojos de Evaristo Reyes, tuvieron una actitud juvenil son: “Palmira Jackson, que también era una chava de corazón, y pertenecía a la misma tribu de rebeldes”<sup>142</sup>; Rubén Estrella, cuando, después de la balacera en Ciudad Universitaria donde muere *El Chamula*, le da un aventón a Evaristo, pero tiene miedo de que Rubén lo denuncie a la policía pues “era un moralista aferrado a sus ideales de juventud”<sup>143</sup>. Resulta evidente que lo que representa un valor cuando se es joven termina por perderse cuando se es adulto, y esta es una más de las actitudes valorativas del narrador y del protagonista.

Un punto interesante es que no hay personajes infantiles. Podríamos decir que el relato busca un contraste de edades entre adultos y jóvenes, entre conformistas e idealistas, por tal motivo creemos que los niños quedan fuera, pero no sólo eso, también no se percibe un futuro diferente para ellos en el país. Sólo uno aparece y es al final del relato, cuando Rubén Estrella es ejecutado por un guardia del reclusorio Oriente: “El niño de la pelota se acercó al cadáver y le tocó la sangre de la cabeza. ¿Está muerto, mamá? ¿Está muerto?”<sup>144</sup>

La valorización con respecto a las etapas de la vida del ser humano la comparte el narrador y el protagonista. Tenemos el caso de los jóvenes o la actitud jovial asociada con una sana rebeldía, ganas por vivir, rechazo a las mentiras, inconformidad manifiesta. Por otro lado, los adultos son valorizados negativamente: son conformistas, mentirosos y cadáveres

---

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 294.

vivientes. Por tanto, podemos decir que el protagonista, Evaristo Reyes, implícitamente asume los valores positivos de los jóvenes pero, como dice el narrador, sólo es cuestión de tiempo para que terminen como los adultos de su entorno.

### 3.2.2.2 Actantes

El concepto de actante tiene que ver con “una amplia clase que agrupa en una sola función los diversos papeles de un mismo tipo: héroe, adversario, etc. El conjunto de los papeles actanciales es, para Greimas, ‘el paradigma de las posiciones sintácticas modales (querer, poder, deber, saber) que los actantes pueden asumir en el transcurso de la narración.’”<sup>145</sup> Son actantes porque actúan, realizan acciones de acuerdo con estas cuatro modalidades. Para el análisis patémico resultan pertinentes dos funciones: el sujeto y el objeto, los cuales generan una tensión que da origen a la acción. El sujeto tiende al objeto en función de un valor, y en esta dialéctica sujeto-objeto-valor se perfilan las funciones actanciales. Lo que nos interesa no es propiamente la sintaxis modal, es decir, la concatenación de hechos, sino la tensión entre el sujeto y el objeto ya que en ella se configura una pasión.

Tomaremos tres personajes como actantes-sujeto para rastrear las pasiones que despliegan cada uno, en el entendido de que sólo una funciona como pasión eje: el miedo. Evaristo es centro del análisis patémico, ya que actúa como investigador y, desde su función protagónica, valoriza y sanciona los delitos cometidos, y de paso deja ver su crítica a la sociedad; Maytorena, cuya función es la de manipular, esto es, sin ser antagonista representa un determinante de la acción y se perfila como un sujeto despótico movido por valores distintos a los del protagonista; el tercero, Rubén Estrella, cuya función antagónica se descubre sólo al final del relato, lo cual lo coloca en la misma línea de deseo que Evaristo: quieren lo mismo pero son movidos por valores distintos. Evaristo sería un actante, identificado como sujeto uno (S<sub>1</sub>), Maytorena es el sujeto dos (S<sub>2</sub>) y Rubén Estrella sería el sujeto tres (S<sub>3</sub>). El objeto al cual tiende S<sub>1</sub>, Evaristo, es en un primer momento atrapar al periodista que le mentó la madre al presidente y en un segundo momento atrapar al asesino de éste. El objeto de Maytorena es lograr un mejor puesto que implique más poder. El objeto de Rubén Estrella es ser un reconocido escritor. Los valores que mueven a Evaristo son, al

---

<sup>145</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 18.

principio, ser un buen periodista y escritor, y al final encontrar la verdad. En el caso de Maytorena, lo mueve el despotismo y la ambición. A Rubén Estrella lo determina la soberbia. Los tres personajes finalmente son movidos por el *miedo a no ser*, aunque en cada uno se perfilan distintas pasiones en función de valores también distintos. Para nuestro análisis será suficiente concentrarnos en Evaristo, en quien radica con mayor complejidad la pasión eje, independientemente de que hablemos, cuando sea necesario, de pasiones secundarias.

Recordemos que las precondiciones del sentir se incoan en el sujeto, el objeto y el valor. Estos tres elementos conformarán la pasión del individuo. Es importante tomar en cuenta los cinco sentidos, ya que a través de ellos podemos rastrear la pasión.

En la narración advertimos momentos clave, en los cuales Evaristo manifiesta su sentir por medio del gusto, tacto, vista, oído y olfato. Cada sentido prefigura una acción o un cambio de sentir. Por ejemplo, cuando comienza el relato domina el oído. En las instalaciones de la PGR, Evaristo escucha a lo lejos las mentadas de madre al presidente de la república. Esto pone en acción sus valores, pero no hay un objeto que él desee aún, que despierte su pasión. El comandante Maytorena (S<sub>2</sub>) le encarga el trabajo (en el esquema narrativo canónico es la manipulación: lo hace-hacer), detener a Roberto Lima (objeto) por mentarle la madre al presidente de la república.

Evaristo, cuando va por Roberto Lima, escucha la canción “Lucinda”. Al llegar a su casa escucha a Joe Cocker y después Jazz de Wynton Marsalis. Evaristo está haciendo lo que quiere de acuerdo con su forma de valorar. Cuando regresa a su casa escucha Radio Capital con la canción “You’ve really get me”, para festejar que hizo lo que quería: salvar la vida de Roberto Lima. Como acto celebratorio baila con Dora Elsa la canción “Verano del 42”. Sin embargo, al otro día es sancionado físicamente por su jefe Maytorena. Momentos antes de la golpiza escuchaba una canción de Juan Luis Guerra, “Burbujas de amor”. Es allí cuando Evaristo termina su acto performático, esto es, hace lo que es necesario y renuncia a ser para permanecer vivo.

Al inicio de la historia Evaristo no conoce a Roberto Lima. Maytorena, en un acto manipulador, provoca el conocimiento de los dos. Evaristo se revela ante las indicaciones de

su jefe y deja libre a Lima. Evaristo y Roberto tienen muchos elementos en común.<sup>146</sup> En términos del lenguaje teórico planteado en el primer capítulo, la identificación entre estos dos personajes es llamada *ipseidad*: no sólo se define como el reconocimiento de sí mismo a partir del otro sino como el conocimiento de sí mismo a partir del objeto y de la puesta en juego de un valor. Al momento que se conocen estos dos personajes se da un proceso de identificación en la medida que comparten algunos valores.

Lo importante del proceso del sentir es que el sujeto principal rompe el convenio con el manipulador y al escuchar las canciones que le gustan se permite recordar sus ideales, esto es, las canciones funcionan como un acto de autoafirmación, son performáticas, le permiten ser, no solamente estar. En nuestro lenguaje teórico diríamos que Evaristo existe como ser-ser, no sólo como ser-estar o ser-hacer. No sólo está, no solo hace, sino *es*. Ya la realidad, personificada en Maytorena, se encargará de cambiar esta condición, y de paso nos permitirá a nosotros ver cómo se modifican sus valorizaciones y por tanto sus pasiones.

Distinguimos cuatro momentos donde el olfato marca un cambio de sentir. El primero cuando Evaristo percibe el olor de puro al salir de la casa de Lima. Este olor será el principal indicio para atrapar al posible asesino: “La escalera estaba muy oscura y, al salir del departamento, Evaristo tropezó en el primer rellano con un hombre que despedía un fuerte olor a puro.”<sup>147</sup> El olor del puro tendrá una valorización diferente durante el desarrollo de la historia.

El siguiente momento donde el olfato es importante es el encuentro sexual entre Fabiola Nava y Perla Tinoco. La primera cede ante el acoso sexual de Perla con el fin de publicar sus cuentos. El narrador explica el sentir de Evaristo, quien presencia el acto desde un escondrijo:

---

<sup>146</sup> En términos de la nomenclatura y simbolización greimasiana, lo que he explicado en este párrafo quedaría así: Evaristo ( $S_1$ ), sujeto uno está disjunto del objeto ( $O$ ), que es Roberto Lima:  $S_1 \cap O$ ; Maytorena ( $S_2$ ) manipula a Evaristo ( $S_1$ ) para detener a Roberto ( $O$ ): ( $S_2 \underline{M} S_1$ )  $\leftrightarrow O$ ;  $S_1$  actúa de acuerdo a su forma de ser (performance) con respecto a  $O$  (que también representa a los escritores):  $S_1 \cup O$ ; el sujeto termina *conjuntado* con el objeto y lo mueve la euforia (valor positivo)... Aunque podríamos seguir usando este tipo de nomenclatura y simbolización greimasiana, optamos por formularlo de manera discursiva a fin de ganar claridad y además porque lo consideramos más asequible.

<sup>147</sup> Serna, *El miedo a los animales*, p. 44.

Su martirio se agravaba por el olor a salmuera que le llegaba desde la cama, particularmente obsceno por emanar de dos intelectuales, a quienes Evaristo, con su fe supersticiosa en los poderes de la cultura, se había imaginado inodoras y etéreas, redimidas de cualquier secreción animal.<sup>148</sup>

Otro instante es cuando Evaristo renuncia a su trabajo en el sótano de la PGR. Allí cambia su sentir y se revela contra su jefe, Jesús Maytorena:

El Chairas lo condujo [a Evaristo] por un lúgubre pasillo alumbrado con foquillos de luz mortecina. [...] y al bajar una escalera de peldaños irregulares llegaron a un sótano húmedo y frío donde el salitre había formado ampollas en las paredes. Olía a meados, a sudor, a humo de tabaco.<sup>149</sup>

Estos hedores enmarcan el asesinato de Osiris Cantú, quien fue interrogado por Maytorena. Debido a esto, Evaristo renuncia.

La última presencia de los olores como recurso narrativo fundamental es en la bodega del Instituto de Artes y Letras. Allí Rubén Estrella “ayuda” a Evaristo y lo lleva al almacén:

Las cajas de libros formaban altísimas torres que llegaban hasta las vigas del techo. Al internarse entre las hileras de cajas tropezaron con espesas telarañas y algunos libros descuadrados que yacían en el suelo. Olía a papel podrido y caca de rata, pero lo más molesto del lugar era el polvo, un polvo reposado y antiguo que le produjo escozor en los ojos.<sup>150</sup>

Rubén califica el lugar como cementerio de la cultura nacional. Evaristo, allí se percata de que: “El hedor se intensificó o su olfato lo percibió con mayor agudeza y los chillidos de las ratas le erizaron la piel.”<sup>151</sup> Es en esta escena cuando nos enteramos del mayor miedo que tiene Evaristo desde su infancia. Y no tiene que ver con las ratas, ni con los hedores...<sup>152</sup>

En general hay una valoración disfórica del olfato, negativa, ante los olores fétidos de las escritoras por parte de Evaristo, el cual termina diciendo que el olor de la recámara de Fabiola Nava era de pescadería. Los olores, al igual que el sentido auditivo, muestran un despliegue pasional del protagonista. El primer momento marcado por el puro del asesino, el

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>152</sup> Primer momento, Evaristo percibe el olor del puro y, conforme avanza la historia, con éste indicio se buscará al asesino:  $S_1 \cap O_3$ , el sujeto disjunto del puro; por otro lado, hay una negativa al humo por parte de Evaristo, en especial del cigarro, cuando baja al sótano. Segundo momento, Evaristo no sabe qué sucedió en el sótano de la PGR y el olor de allí es repulsivo:  $S_1 \cap O_{(\text{sótano})}$ . Tercer momento, el olor desagradable del encuentro sexual lésbico entre Fabiola y Perla:  $S_1 \cap S_{(\text{intelectuales})}$ . Y el último, donde inhala los aromas pestilentes de los libros y, como sucedió con los anteriores, una valorización negativa:  $S_1 \cap O_{(\text{sótano})}$ .



segundo por la muerte de Osiris Cantú en el sótano de la PGR, el tercero relacionado con el sexo y, por último, en el almacén, donde está próxima su muerte.

Cuando Evaristo está por morir, el tacto cobra una peculiaridad, después de una congestión alcohólica en Acapulco, ante un bajón ciclotímico. Al tener una segunda oportunidad para seguir vivo, tiene mayor gusto por la vida en un clima inclemente, ante un sol devastador: “Hasta la sábana del hospital, áspera y deshilada en los bordes, le parecía de seda, lo mismo que su basto pijama de algodón carcelario.”<sup>153</sup>

Ya cuando el investigador decide ser él mismo, después de la congestión alcohólica, va a comer: “El arroz con huevos le supo a gloria, la natilla le recordó su niñez, y al encender el cigarro del desempance tenía un brillo nuevo en los ojos: el brillo de la inocencia recuperada.”<sup>154</sup> Con el cambio del gusto, todo su cuerpo se recupera: una nueva luz en los ojos, el cuerpo erguido. Pero hay que considerar que al recordar a su expareja “un sentimiento de pérdida le oprimió el estómago”<sup>155</sup>.

Podemos decir, de acuerdo con la semiótica patémica, que al inicio del relato Evaristo, su mundo y su valorización conforman la masa tímica, donde todavía no están diferenciados el sujeto, el objeto y el valor. La tensión se da cuando le piden detener al escritor Roberto Lima. En ese momento tiende al objeto en función de un valor, los escritores desarrollan una actividad intelectual y, por tanto, son importantes. Hay un valor positivo –euforia– y el sujeto tiende hacia el objeto porque es atraído por él.

Evaristo tiene una imagen de sí mismo ante el objeto que busca, en este caso, Roberto Lima. Los dos escriben y no son leídos, son pesimistas, tienen la misma edad, entre otras similitudes. Al valorar el objeto, el sujeto implícitamente se valora. Greimas le llama protensividad. La conformación del sujeto y su valorización nos dan una forma de ser de Evaristo ante su mundo, esto es, la fiducia. En este momento podemos convocar la discretización que nos permite diferenciar entre sujeto, objeto y valores y dar paso al nivel semionarrativo o al discursivo.<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> Serna, *El miedo a los animales*, p. 183.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Vid. supra*, pp. 20-37.

### 3.2.2.2.1 Nivel semionarrativo

Para facilitar el recorrido analítico utilizaremos el esquema narrativo canónico a fin de conocer la evolución de las pasiones: del policía-investigador Evaristo y su miedo; de Maytorena, que representa a los sujetos que buscan el poder, esto es, el despotismo; y de Rubén Estrella, que representa a la comunidad de escritores con su egocentrismo y soberbia.

Según el esquema narrativo canónico, todo relato inicia con el acto manipulador, donde un sujeto le encomienda un trabajo a otro. El sujeto manipulado pasa a la acción –esto es a nivel pragmático–. Aquí no se sabe si tiene los conocimientos para realizar el trabajo o sólo actúa en función de su forma de ser. En otras palabras, la acción puede ser acompañada por las competencias o con la *performance*. Ya para finalizar la historia sabremos si el sujeto manipulador sanciona, positiva o negativamente, al manipulado y si este último encontró su ser.

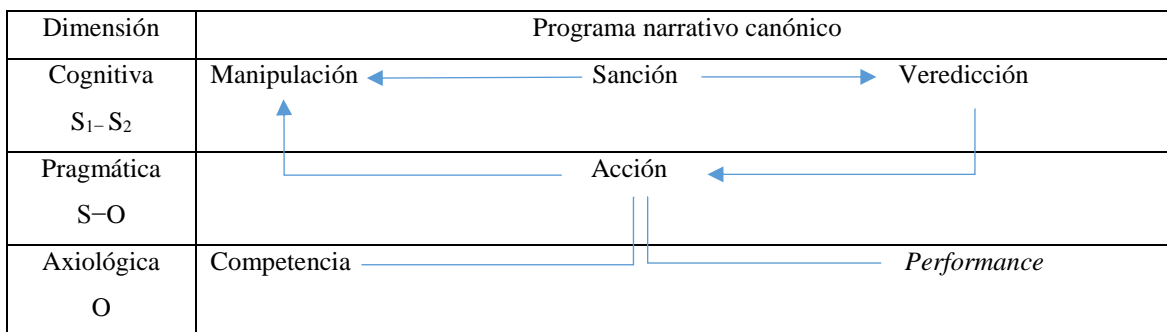
En *El miedo a los animales*, de acuerdo al esquema canónico, existe un micro relato. El manipulador condiciona el comienzo de la acción y al final la sanciona. Jesús Maytorena manipula (hace-hacer) a Evaristo para detener a Roberto Lima, identificado en este momento como objeto. Evaristo, cansado de hacer lo que otros le piden, no detiene a Lima. Al otro día es sancionado porque, según el manipulador, mató a la persona que debía sólo encontrar. Podemos decir que S<sub>2</sub> hace-hacer a S<sub>1</sub> al pedirle que detenga al objeto, que en este momento es representado por el escritor Roberto Lima. S<sub>2</sub>, Maytorena, busca el objeto para usarlo a su favor y gozar de más impunidad. S<sub>1</sub>, Evaristo, realiza un acto performático, hace lo que su ser le pide y termina sancionado negativamente. Para S<sub>1</sub> inicia el miedo y S<sub>2</sub> continúa manipulando. Aquí ya están los tres sujetos que se analizarán: S<sub>1</sub>, el investigador, Evaristo Reyes; S<sub>2</sub>, el sancionador, Jesús Maytorena, y O<sub>1</sub>, Rubén Estrella, el objeto buscado.

Cuando se anula a O<sub>1</sub>, porque es asesinado, S<sub>2</sub> cambia de objetivo: ahora quiere encontrar al asesino, que llamaremos O<sub>2</sub>. Este objeto dos juega un papel fundamental en la trama porque, aunque todavía no lo reconocemos, en el esquema narrativo canónico también es un sujeto (S<sub>3</sub>). Evaristo sospecha de todos los intelectuales y, como es de esperarse, al final sabremos quién de entre ellos es el asesino. Por ahora podemos designar como S<sub>3</sub> a Rubén Estrella, porque representa a toda esta clase intelectual cuya pasión es el reconocimiento, la

soberbia. Hay una equiparación de O<sub>2</sub> en S<sub>3</sub>: es buscado y, a la vez, incide en la acción, de ahí su importancia en la trama. Así se sale del microrrelato inicial y da comienzo el programa narrativo mayor, con un segundo acto manipulador y una búsqueda de un nuevo objeto y, por lo tanto, de una valorización diferente. Recordemos que la relación del sujeto, objeto y valor es fundamental para el desarrollo de la historia y de la consolidación de las pasiones. Aunque en estas últimas no encontraremos un cambio sustancial. La relación de los sujetos y la pasión que van a desplegar quedaría de la siguiente manera:

- S<sub>1</sub> Evaristo y el miedo
- S<sub>2</sub> Maytorena y el despotismo
- S<sub>3</sub> Rubén Estrella y la soberbia

Maytorena, S<sub>2</sub>, le pide a Evaristo, S<sub>1</sub>, que detenga al asesino (O<sub>2</sub>). Ahora, el programa narrativo tiene un despliegue más detallado. S<sub>3</sub> manipula a S<sub>1</sub> para identificar al O<sub>2</sub> (Rubén Estrella cumple la función de S<sub>3</sub> y O<sub>2</sub>). S<sub>1</sub> realiza la investigación, pasa al nivel pragmático, pero no cuenta con las competencias adecuadas, esto es, no *sabe hacer* su trabajo de investigación. La pesquisa que cumple S<sub>1</sub> pasa por un proceso veredictorio, busca su identidad ante los intelectuales paradigmáticos como si representaran un espejo, y se percata de que los sujetos pierden su ser al buscar el prestigio por medio de sus publicaciones. Esto es, S<sub>1</sub> al buscar a O<sub>2</sub> se busca a sí mismo y a la par se le van cayendo de las manos sus referentes, esos intelectuales que están metidos en una dinámica de poder, de apariencias que traicionan el sentido que S<sub>1</sub> le da a la literatura: no son sino parecen.



#### **3.2.2.2.1.1 Inicio: la manipulación**

Como parte del nivel semionarrativo tenemos el acto de manipulación del cual hay dos en el relato. El primer momento es cuando Maytorena, para quedar bien con sus jefes, le pide a Evaristo que detenga a Lima debido a sus libelos contra el presidente. A este momento le llamo micro relato estructuralmente completo, por tener una manipulación, una acción performativa y una sanción, y por la presentación de los personajes principales: policía, investigador y asesino. El despliegue del segundo acto de manipulación dará como resultado un recorrido más detallado del modelo narrativo canónico.

En el segundo acto manipulador, cuando Maytorena le pide a Evaristo que busque al asesino, Maytorena actúa sólo por quedar bien con el presidente, esto es, no cambia los motivantes de su acción, quiere sacar provecho político. Por otro lado, Evaristo, después de su *performance*, es decir de alcanzar su sí mismo porque se rebela ante la manipulación, sigue las indicaciones de su jefe, aunque lo hace por miedo. Cuando asesinan a Roberto Lima, Rubén Estrella cumple dos funciones: sujeto y objeto. La trama por tanto gira en torno a dos actos de manipulación, el primero nos descubre a los personajes (microrrelato), el segundo define claramente sus funciones, sus valores y sus pasiones.

#### **3.2.2.2.1.2 Desarrollo: el acto de hacer**

También como parte del nivel semionarrativo tenemos el momento de la acción del sujeto. Evaristo pasa al nivel pragmático sin tener competencias para investigar y pospone el acto performático, es decir, renuncia a ser. Realiza el trabajo encargado persiguiendo a diferentes escritores, lo cual le permitirá adquirir competencias como investigador. Aquí podemos ubicar el arranque del nivel pragmático, donde inicia la indagación con diversos intelectuales: Fabiola Nava, Claudio Vilchis, y de manera incidental se entera del proceder de dos personajes reconocidos en el mundo de la literatura, como son Palmira Jackson y Osiris Cantú. Cabe aclarar que la información sobre los sospechosos la facilita el asesino, mediante la manipulación: se hace pasar como amigo de Evaristo dándole información sesgada que lo desvíe de él como verdadero autor del crimen.

La sospecha inicial recae en Fabiola Nava por ser la enamorada de Roberto Lima, el asesinado. Con la información recabada sobre ambos, el investigador adquiere competencias.

Hay una transformación del policía-detective: se da cuenta de que la pareja sentimental de Lima utiliza su cuerpo para conseguir publicar sus cuentos. Evaristo decide no confiar en los escritores y, por tanto, cambia su valoración.

A continuación surge otro sospechoso, Claudio Vilchis, y las pistas son, por un lado, que fumaba puro –recordemos que es el olor que percibe Evaristo en las escaleras cuando sale del departamento de Lima– y, por otro lado, la pelea entre Vilchis y Lima por desacuerdos intelectuales. Evaristo considera que es el asesino, pero conforme consigue más información cambia de parecer. Con Claudio Vilchis, Evaristo comprende que los editores actúan por interés.

Para demostrar su propia inocencia, pues ya es sospechoso, nuestro protagonista hace todo lo posible para contactar a la escritora Palmira Jackson, y constata que la actuación de los escritores –a quienes valoraba de manera positiva– es falsa, esto es, el acto de veredicción, a nivel cognitivo, consiste en la discordancia entre el ser y el parecer, como es el caso de Palmira Jackson que finge amar la cultura mexicana, en todas sus manifestaciones, cuando en realidad odia a los indios y a los pobres en general. A pesar de todos sus desencantos, Evaristo sigue siendo un sujeto medroso, movido por el miedo.

El narcotráfico, tema de actualidad que no podía quedar fuera, está representado por Osiris Cantú, escritor que desde joven vendía sustancias prohibidas para poder tener su propia editorial. Con el tiempo cambia de parecer y disfruta de los contactos que le consiguen trabajo a cambio de su droga.

Recapitulando: Evaristo realiza las acciones para detener al asesino. En el proceso obtiene competencias que le servirán para poder encontrarse. Cada personaje de la cultura le revela algo, tanto del mundo intelectual como del policial. Así va adquiriendo las certezas que después utilizará para escribir su propio libro.

### **3.2.2.2.1.3 El final del relato: la sanción**

Ya para finalizar la historia, y como tercer momento estructurante a nivel semionarrativo, encontramos la sanción y la auto-sanción, en los casos en los que se desarrolló el proceso veredictivo, a través de los cuales el sujeto constata su ser por medio de su actuar. Digamos

que hay un juicio valorativo sobre sí mismo. Aquí el sujeto manipulador, Maytorena, valora y sanciona al que llevó a cabo las acciones de investigación, Evaristo. La sanción consiste primero en difamarlo echándole a los medios en su contra y, después, al intentar matarlo. Con esto damos por estructurado y visto el esquema narrativo canónico, con base en nuestras tres premisas estructurantes: manipulación-acción-sanción, y mostramos las tres dimensiones de comprensión: cognitiva, pragmática y axiológica.

### **3.2.2.3 Pasión eje y pasiones derivadas**

Las acciones donde está presente el sujeto y la búsqueda de su ser se manifiesta son las que guían el análisis patémico. En ellas está implícita la modalización del estar ser: el sujeto ya se mostró, ya persigue un valor, ya no es una mera virtualización o proyecto narrativo, actúa, está, es. Para determinar las motivaciones de las acciones de los actantes y saber qué pasión estamos rastreando dentro del relato, tenemos que preguntarnos: ¿cuáles son las motivaciones primigenias? Hay que preguntar por qué el sujeto Evaristo (S<sub>1</sub>) decide entrar a la PGR. La respuesta es que quiere escribir un reportaje al estilo de Truman Capote. La pasión no es escribir como Truman Capote sino la razón profunda es escribir una novela policial. Al inicio del relato nos enteramos por qué no sigue con estas intenciones originales: por temor a la pobreza, al fracaso, a no ser un escritor de novelas. Encontramos, así, una pasión fundamental: el miedo.

Los motivos que tiene Jesús Maytorena (S<sub>2</sub>) para ser comandante y, no sólo eso, seguir subiendo de nivel jerárquico, son evidentemente el poder y, con él, todo lo que viene anejo: la impunidad, los placeres... En la PGR se hace lo que él dice, impone sus decisiones a los demás, no respeta las leyes, utiliza a las personas para ascender, es servicial ante los poderosos y déspota con sus subordinados. Su pasión es el poder, un poder que descansa en la institución judicial, un poder de autoridad y autoritario, un poder despótico.

Rubén Estrella (S<sub>3</sub>), que se dedica a las letras, busca el reconocimiento de sus compañeros y, como se dijo anteriormente, esto tiene que ver con el apellido: Estrella. Hay dos momentos en el relato que permiten conocer los propósitos de Rubén. Al no ser invitado a una convención de escritores en Tabasco asesina, con un diccionario de sinónimos y contrarios, a su “amigo” Roberto Lima. Y por no obtener el premio de novela trata de

asesinar, en el reclusorio, a Evaristo. La falta de una autocrítica no le permite dimensionar su propio trabajo. Su pasión, la que lo mueve a actuar, es la búsqueda de reconocimiento, específicamente en el ámbito literario, el suponer que debe ser considerado un escritor de renombre y que se cometa una injusticia con él. Todo ello condiciona su actuar, es la espoleta de su pasión: el reconocimiento literario.

En resumen, Evaristo tiene miedo, Maytorena busca el poder y Rubén Estrella aspira al reconocimiento. Tenemos tres pasiones, donde se vislumbran también la angustia, el despotismo y la soberbia, respectivamente. Los pasos a seguir, según Algirdas Greimas, es buscar la definición de las pasiones en el diccionario para encontrar los estereotipos culturales del sujeto y sus valores con respecto a un objeto o, en algunos casos, de otro sujeto. Aunque Greimas parte del diccionario común como referente valorativo, consideramos que es posible remitirnos a un diccionario especializado en el tema de las pasiones, como puede ser uno de filosofía, que ya no es un referente valorativo común, pero nos permite profundizar en el estudio de las pasiones.

### **3.2.2.3.1 Miedo**

El libro de Juan Antonio Marina, *Anatomía del miedo*<sup>157</sup>, realiza una investigación del miedo a partir de la perspectiva psicológica, que desde luego va más allá de la definición del diccionario. Marina comenta que hay varios tipos de miedo: normal y patológico; real e imaginado. El normal es el miedo a la muerte, la enfermedad, el dolor físico o la pérdida de un ser querido. El patológico es cuando su desencadenante no justifica ni la intensidad, ni la duración, por ejemplo, el pánico o el trastorno de ansiedad. El miedo real lo podemos distinguir en los animales que despliegan mecanismos para sobrevivir, por ejemplo: huida, enfrentamiento y camuflaje. Y el imaginado, es desarrollado principalmente por el hombre.

En la actualidad, comenta José Antonio Marina, el miedo se ha transformado de ser una emoción de alta intensidad y corta duración, en un sentimiento de baja intensidad y larga duración, y afecta la personalidad y el carácter de los individuos que caen en la timidez,

---

<sup>157</sup> José Antonio Marina, *Anatomía del miedo: un tratado sobre la valentía*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 12-25 *passim*.

cobardía y ansiedad. Y cuando el miedo es patológico, de alta intensidad y larga duración, se convierte en terror paranoico.

El miedo, también dice el autor, puede ser utilizado como una estrategia de dominación. Quien suscita miedo se apropia, hasta cierto punto, de la voluntad de la víctima. Se infunde el miedo por: amenaza, suspensión de la recompensa, acoso, encierro, aislamiento, manipuladores de emociones, los tabúes, la autoridad y la política. Hobbes y Maquiavelo determinaron que el miedo es fundamental para gobernar. Hobbes explica en el *Leviatán* la soberanía por adquisición y por institución:

Este género de dominio o soberanía difiere de la soberanía por institución solamente en que los hombres que escogen su soberano lo hacen por temor mutuo, y no por temor a aquel a quien instituyen. Pero en este caso, se sujetan a aquel a quien temen. En ambos casos lo hacen por miedo...<sup>158</sup>

Aunque esta caracterización del miedo proviene de la psicología, es decir, de un saber especializado que va más allá del sentido común, del diccionario común, a nosotros nos permite mirar a los personajes, en específico a Evaristo Reyes –quien tiene “miedo a los animales”–, y esta mirada es una apoyatura para pensar en cómo se construyen las pasiones en la narrativa de Serna. Nosotros buscamos éstas en el relato, pero no podemos obviar las aportaciones de la psicología, incluso de la filosofía, para realizar mejor nuestra analítica patémica.

La definición de miedo, según el *Diccionario del español de México*, es: “sensación que se experimenta ante algún peligro, posible daño o ante algo desconocido, y que se manifiesta generalmente con pérdida de la seguridad, actitudes poco racionales, temblor, escalofrío, palidez, etc.”<sup>159</sup> A partir de las consideraciones anteriores, una específica y otra general, determinamos al sujeto, el objeto y los valores.

En esta relación de sujeto, objeto y valor, el miedo puede tener una valorización positiva y una negativa. La primera puede manifestarse cuando se utiliza para seguir con vida, esto es, un miedo normal y real, propio de los animales. El aspecto negativo consiste en lo patológico e imaginario, pone en peligro la integridad del sujeto y su convivencia social.

---

<sup>158</sup> Thomas Hobbes, *Leviatán*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995, p. 173.

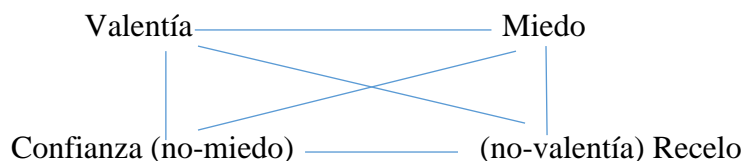
<sup>159</sup> *Diccionario del español de México*, página del Colegio de México, consultada en: <http://dem.colmex.mx/>, el 7 de marzo de 2017.



Cuando interviene un sujeto que infringe miedo a otro, éste funciona como herramienta de control. Se anula al otro sujeto por el control del espacio, de su cuerpo, manipulándolo.

En el caso de S<sub>1</sub>, tiene miedo porque desde la infancia las figuras de autoridad le resultan ominosas. Dios es asociado a la oscuridad y colegimos que fueron sus padres quienes le provocaron este sentimiento. Ya de adulto sigue teniendo miedo a todo tipo de autoridad, ya sea literaria o policial. El miedo como pasión fundamental le permite, por una parte, valorar la vida y, por otra, paradójicamente, no le permite ser. Es decir, es un motivante de su actuar.

Al proyectar el miedo en el cuadrado semiótico greimasiano, tenemos las pasiones complementarias que nos facilitan la interpretación. La valentía representa lo opuesto y complementario al miedo y estas dos pasiones tienen asociadas otras dos, como se pueden ver en el esquema:



Tengamos en cuenta que este juego de oposiciones, en el cuadrado semiótico, es una sugerencia de la metodología de Greimas, pero si acudimos a la psicología o a la filosofía es probable que el cuadrado semiótico resulte insuficiente para explicarnos la pasión que aquí nos ocupa. Por ejemplo, la valentía supone confianza y el miedo implica recelo; la confianza no se lleva con el recelo... Si por un momento acudiéramos a la *Ética nicomaquea* de Aristóteles veríamos que la valentía es una virtud, un justo medio dinámico, no es temeridad ni cobardía<sup>160</sup>. ¿Aceptaría Greimas, desde su definición de diccionario, que la valentía parece cobarde? Probablemente no, porque sus consideraciones no son filosóficas. Él apela al sentido común. Sin embargo, a veces el sentido común ayuda poco para una analítica patémica, para un análisis de las pasiones más puntual. Desde luego no hay que olvidar que Greimas persigue las pasiones a través del discurso y de los lugares comunes que éste suele incorporar. No está haciendo propiamente filosofía sino semiótica: busca en los signos, en

<sup>160</sup> Aristóteles, *op. cit.*, 1115 a -1116 a.

este caso en los signos discursivos, la manifestación o construcción estereotípica de las pasiones.

En este momento nos planteamos los posibles narrativos en relación con la pasión eje, el miedo, aplicando las modalizaciones: querer, deber, poder, saber. El miedo consiste, en esencia, en la pérdida de algo y dicha pérdida se relaciona con estas cuatro modalizaciones: querer perder, saber perder, poder perder y deber perder. Aplicando esto a S<sub>1</sub>, es evidente que no quiere perder. Más bien se supone en un no querer, no saber y no poder perder algo y, en su calidad de agente policiaco, no debe tener miedo.

S<sub>1</sub>, Evaristo, no puede hacer por miedo. Lo hacen hacer, aunque no sabe investigar. Hace sin saber y éste es el fundamento del miedo en su trabajo. Esto es la sintaxis pasional. Va del hacer-hacer (manipulación) al hacer sin saber, y en el ínter conoce un mundo que no le era propio, y es el que tenemos nosotros como hecho narrativo: el miedo es el motor de la novela, *El miedo a los animales*.

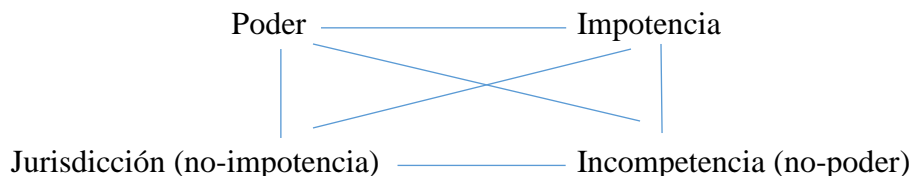
### **3.2.2.3.2 Poder**

En este apartado analizamos el poder en Maytorena. El poder tiene muchas definiciones. Una adecuada para nuestra analítica es: “Capacidad, derecho o fuerza que tiene o recibe algo o una persona para hacer algo.”<sup>161</sup> La palabra misma adquiere consistencia en el ámbito donde se desarrolla, ya que una persona que ejerce la fuerza en un lugar de trabajo normaliza ese poder laboral, que no involucra más que su espacio de acción. Si esta persona, además, encuentra en la ley y en las instituciones públicas el apoyo a su actuar, estaríamos en presencia de un poder político, como es el caso de Maytorena y sus superiores. Ante ello Evaristo tiene poco margen de acción ética. En todo caso su poder será asumido y reivindicado a través del acto de creación literaria: aunque ya está en la cárcel escribe su novela y gana un premio importante con ella. Su miedo se transformó en su poder, y en el lenguaje aristotélico, también en su catarsis, en su liberación.

---

<sup>161</sup> *Diccionario del español de México*, loc. cit. [consultado el 26 de mayo de 2017].

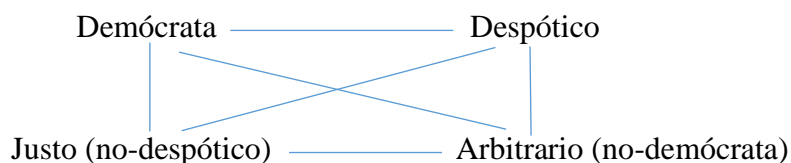
Proyectado el poder en el cuadrado semiótico tenemos las siguientes pasiones complementarias:



Es importante recalcar que aquí la definición de poder tiene carga eufórica, es decir, positiva. Sirve para hacer, estar y ser. Tiene jurisdicción, sabe desparramarse sobre el mundo. El poder que ejerce Maytorena no adquiere estos atributos, al contrario, es disfórico, propio de los déspotas.

### 3.2.2.3.2.1 Despotismo

El poder como una forma de dirigir, de actuar, dentro de una organización podría considerarse como despótico, cuando cae en el exceso –atributo del comandante Maytorena–. Hay dos acepciones de déspota: “Gobernante que deja de lado las leyes y las normas de conducta social y no sigue sino su propia voluntad y gusto. Que hace a un lado las leyes o las normas sociales e impone su voluntad y su poder a los demás.”<sup>162</sup> En la primera acepción el  $S_a$ <sup>163</sup> no toma en cuenta al  $S_b$  y en la segunda el  $S_a$  se impone al  $S_b$ . Proyectado en el cuadrado semiótico tenemos lo siguiente.



<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> En las definiciones simbolizamos los sujetos con letras para no confundirlos con los sujetos identificados con número.

En el cuadrado semiótico, el despotismo está asociada a la arbitrariedad. Se trata de una forma de poder al que solemos llamar político; en cambio el demócrata está asociada a la justicia, se trata de una forma de poder no presente en la novela, lo cual es una característica de la novela negra, de su crítica social.

Las diferentes rutas que el poder puede tomar configuran los posibles narrativos a través de las modalizaciones. Una de estas rutas es la imposición: deber-saber-querer-poder imponer. Ahora, con respecto al discurso, el S<sub>2</sub>, Maytorena, puede imponer su voluntad, lo cual debilita a los demás sujetos, los niega en su propio poder. El saber imponer conlleva una experiencia previa, esto constituye o representa una ruta o posible narrativo.

Y como podemos ver, los cuadrados semióticos greimasianos nos ayudan a entender las pasiones fundamentales, siempre y cuando pensemos en los posibles narrativos, pero si pensamos en los actantes, estos cuadrados resultan apenas suficientes porque es necesario considerar muchos otros factores que van más allá del diccionario, ya que, pensamos, el modelo analítico patémico no fue considerado para analizar narrativa.

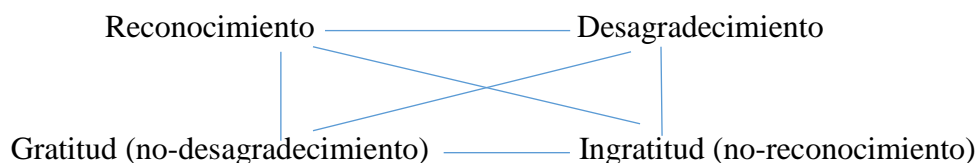
### **3.2.2.3.3 Reconocimiento**

De acuerdo con las acciones que se llevan a cabo, podríamos decir que los personajes que se dedican a las letras buscan un reconocimiento pero, como es de suponerse, éste recae en otros sujetos, no en la misma persona. Tendríamos que preguntar: ¿de qué manera ésta pasión forma parte fundamental de su actuar? Estamos pensando específicamente en Rubén Estrella.

Definimos el reconocimiento como: “Manifestación de agradecimiento a alguien por el esfuerzo que se tomó por algo, por alguien o por la ayuda que dio.”<sup>164</sup> Pasa lo mismo que con el poder. El reconocimiento tiene una acepción positiva, pero en el relato carece de importancia, no vemos en los personajes tal matiz de esta pasión. De acuerdo al concepto del cuadrado semiótico greimasiano, proponemos el siguiente esquema de oposiciones:

---

<sup>164</sup> *Diccionario del español de México, loc. cit.* [consultado el 18 de abril de 2017].



Rubén Estrella, S<sub>3</sub>, busca el reconocimiento en detalles precarios relacionados con los hábitos intelectuales, con el mundo de la *intelligentsia*, como ser invitado a un congreso de escritores, a la presentación de libros o, en el mejor de los casos, ganar un importante premio de novela. Estas nimiedades aparentemente configuran el aspecto negativo de su pasión, que en nuestro cuadrado semiótico lo ponemos como ingratitud, pero cuyo matiz es el no-reconocimiento, a partir del cual encontramos sus posibles narrativos. Quiere ser reconocido, debe serlo, puede serlo, pero no sabe cómo lograrlo y en un acto de poder y frustración, mata o intenta matar. Resulta importante porque es el personaje-intriga de la obra, en él recae la trama oculta y, al final, la revelación. Una pasión con carga negativa, disfórica, ha resultado fundamental para nuestra analítica patémica, en específico, para su aspecto narrativo. Aunque el reconocimiento como pasión no tenga la fuerza de las dos anteriores —el miedo y el poder—, en términos patémicos resulta fundamental para la configuración narrativa. Esto nos lleva a detenernos un momento en el aspecto negativo del reconocimiento, ligado al no-reconocimiento, y no incluido en nuestro cuadrado semiótico, pero que tiene peso patémico: la soberbia, la soberbia de Rubén Estrella.

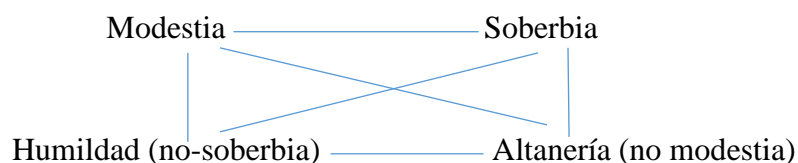
### 3.2.2.3.3.1 Soberbia

Para Aristóteles la soberbia era un vicio que representa el exceso a la virtud llamada magnanimidad y cuyo extremo opuesto, el defecto, es la pusilanimidad. En su *Ética nicomaquea* dice: “Los soberbios son necios porque se engañan acerca de sí mismos: comienzan empresas honorables creyendo ser dignos de ella, pero así sólo hacen resaltar su insuficiencia.”<sup>165</sup> Se complementa con lo que define Spinoza: “La soberbia es [...] una alegría del hecho de que el hombre se estima a sí en más de lo justo.”<sup>166</sup> De acuerdo con la

<sup>165</sup> Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 1085; Aristóteles, *op. cit.*, 1125 a 1127.

<sup>166</sup> Nicola Abbagnano, *op. cit.*, p. 1085. Vid. Baruch Spinoza, *Ética*, traducción de José Gaos, México, UNAM, 1997, proposición XXVI, p. 160. (Colección Nuestros Clásicos, 52)

definición de diccionario tenemos: “Excesivo aprecio de sí mismo y desprecio de los demás, falta de humildad; arrogancia. Es uno de los siete pecados capitales para los católicos: 'no permitas que la soberbia entre en mí'.”<sup>167</sup> Con base en estas definiciones proponemos el siguiente cuadrado:



La soberbia, de acuerdo con la definición de Aristóteles, es un acto de veredicción y puede ser definida como no-parecer-no-ser, y está en oposición al verdadero ser y parecer del sujeto. También se infiere que el sujeto no es digno del objeto que persigue. En el aspecto patémico no hay una imagen real de ipseidad: lo que se da es una búsqueda de sí en las apariencias, lo que presupone que los otros sujetos son engañados con respecto a lo que uno es y en esto consiste precisamente la soberbia. La soberbia representaría un acto injusto o que nos lleva a cometer injusticias. La definición del diccionario agrega además el desprecio, la falta de humildad, la arrogancia, lo cual nos instala ya en una tradición valorativa judeo-cristiana...

Rubén Estrella tiene una falsa construcción de su identidad, el objeto de su búsqueda no le permite encontrarse, esto es, la escritura no le dirá nada de su identidad y, por lo tanto, finge ser, asume ser, y puede así tener alegría, pero su ejercicio literario resulta acrítico. Hay que recordar que los escritores que aparecen en la narración muestran una falsedad en su personalidad, al menos desde el punto de vista del narrador, que viene a ser la gran conciencia ética que denomina animales a todos estos sujetos. En resumen, el mundo cultural expuesto en la novela muestra el falso prestigio de individuos aún más falsos y Rubén Estrella compendia, reúne con su soberbia y falta de reconocimiento esta condición “animal”.

<sup>167</sup> *Diccionario del español de México*, loc. cit. [consultado el 21 de abril de 2017]

#### 3.2.2.4 Semiótica de las pasiones

Las tres pasiones eje –miedo, poder y reconocimiento, y sus deslices hacia el despotismo y la soberbia– despliegan el programa narrativo dentro de una novela, perteneciente a un género específico, el género negro. La combinatoria configura las bajas pasiones y su concomitante valorización negativa. Por tal motivo, las ubicamos del lado derecho del cuadrado semiótico, en donde se encuentran las disforias.

La pasión que está mejor delineada es el miedo. Podemos dar seguimiento a S<sub>1</sub> desde su infancia, donde se orina en la cama por el miedo a Dios y es un reflejo de la sociedad mexicana donde la religión sigue haciendo estragos en la identidad del individuo. Es un miedo que paraliza, que no lo deja ser.

En el relato la percepción sensible ligada al olfato, el gusto, el tacto, el oído y, en menor proporción, a la vista muestran la reacción de S<sub>1</sub>, Evaristo, ante sus miedos. Parece que mientras está aterrado, el cuerpo no siente, y cuando puede sentir por fin, se vislumbra, se abre, una posibilidad de ser.

En el diccionario, el poder como pasión tiene una acepción positiva, relacionada con el ser y el hacer, pero se buscó el aspecto negativo de éste para explicar a S<sub>2</sub>, Jesús Maytorena. La pasión que describe mejor a éste es el despotismo, ya que detrás de su cargo como comandante existe un aparato judicial, que en términos de Greimas sería una institución sancionadora, que valora y castiga las acciones. Maytorena viene a ser la personificación negativa de esta institución.

En el reconocimiento, la pasión de S<sub>3</sub>, Rubén Estrella, adquiere un valor eufórico, esto es, lo que es identificable en el sujeto pareciera que tiene que ser bueno, de acuerdo con su soberbia. Sin la búsqueda de reconocimiento no podría explicarse el actuar de los intelectuales y su superficialidad, que es uno de los asuntos principales que muestra el relato: no por ser intelectuales se les tiene que reconocer. El individuo dedicado a una actividad pública e intelectual debería saber quién es, y a partir de ese semblante salirse del juego de las apariencias. Pero lo que en *El miedo a los animales* se evidencia es que esto resulta imposible, aunque en la suerte final de Evaristo se puede sospechar una reivindicación del valor del campo literario: después de todo gana un premio de novela.

### 3.2.3 Dimensión espacial

En este apartado se describirán los escenarios o la puesta en escena de las pasiones, ya que el cuerpo y su ubicación generan un significado. Apoyados con lo que hemos llamado *estructura espacial patémica*, detallaremos los espacios y su despliegue pasional con el fin de analizar la interacción cuerpo-espacio-pasión. Para el análisis de la dimensión espacial utilizaremos una modalidad, la espacialidad de la historia: “en el discurso ocurre la representación de un espacio, el de la diégesis, aquel donde se realizan los acontecimientos relatados”<sup>168</sup>.

En la historia el espacio es nombrado y seleccionado. Aquí se puede describir una organización, delimitación y uso específico del espacio. Por ejemplo, la celda es un área delimitada, custodiada y tiene un uso específico: sancionar. Es así que podremos identificar los espacios y sus usos, lo mismo que las estrategias descriptivas. En cuanto a los sistemas descriptivos tenemos lo dimensional o cardinal, lo taxonómico o compositivo, lo espacial o tópico, lo temporal, lo cultural y lo perceptivo o interacción sensible con los lugares.

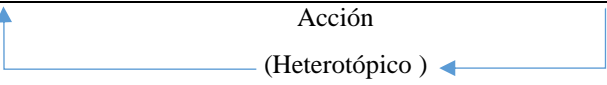
Analizamos los espacios a partir de las acciones significativas del relato y lo relacionamos con el programa narrativo canónico. Estos espacios patémicos son: tópico, a nivel axiológico, es decir, donde se evidencia la relación del sujeto con el objeto a partir de un valor. Este espacio tópico se divide en paratópico y utópico; el primero está relacionado con el saber hacer, con el aprendizaje del sujeto, y el segundo con la *performance* o la acción mediante la cual el sujeto busca verificar lo que cree y busca ser. El otro espacio patémico es el heterotópico, a nivel pragmático: el de la acción, el del hacer. Finalmente, el alterotópico, a nivel cognitivo, que es el de reconocimiento del sí y del otro, espacio que está dividido en tres: facerotópicos o lugares donde se manipula la acción; hierotópicos o lugares del juicio, de la sanción; y veritópicos o lugares donde el ser se alcanza, da su veredicto sobre sí mismo. A través de todo esto identificamos el uso del espacio y las acciones desplegadas por los actantes.

---

<sup>168</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 199.



### Estructura espacial patémica

Programa narrativo canónico			Espacio
Manipulación Facerotópico	← Sanción Hierotópico	→ Veredicción Veritópico	Alterotópico
			Heterotópico
Competencia Paratópico		Performance Utópico	Tópico

#### 3.2.3.1 Espacios

La estrategia que utiliza la novela *El miedo a los animales* con respecto a los espacios es la misma que en la presentación de los personajes: el contraste. Se muestra una confrontación de clases sociales, nivel cultural, etc. Partimos de la hipótesis de que los espacios tienen como referencia los puntos cardinales, donde se contraponen: norte-sur, este-oeste, inferior-superior.

Hay otro equivalente con la dimensión actuarial, el espacio diegético, que tiene un referente con el espacio real. Por ejemplo, las colonias, las calles, o algunos lugares conocidos, como museos o edificios, tienen la ubicación y el nombre de la calle existente. En el caso de las instalaciones de la PGR, ubicadas en el espacio diegético en la avenida Reforma, en realidad allí se encuentra la procuraduría. Al igual que las chingamusitas, la recurrencia a ubicar el relato en lugares identificables pretende darle más realismo a la narración.

##### 3.2.3.1.1 Norte *versus* sur

Entre los espacios confrontados están el norte y el sur: el centro nocturno Sherry's en oposición con el bar el Trocadero; el velatorio Gayosso –lugar que también se encuentra en el centro de la ciudad– con respecto al Centro Cultural; la Procuraduría General de la República (PGR) y el Instituto de Artes y Letras (IAL); y por último, la oposición entre la casa de Roberto Lima y la de Osiris Cantú. El contraste evidencia las pasiones opuestas y recalca la oposición entre policías e intelectuales.

### 3.2.3.1.1.1 Sherry's versus Trocadero

El Sherry's, situado al norte del Trocadero, que en inglés significa jerez, cereza, está ubicado en la Ciudad de México, en específico en la calle de Medellín, en la colonia Roma, que tradicionalmente ha sido un espacio clasemediero alto. Para Evaristo Reyes este bar tiene un valor especial: lo considera, al inicio de la historia, su segundo hogar; allí festeja haberle salvado la vida a Roberto Lima; allí encuentra el amor de su vida, Dora Elsa. En el Sherry's, Evaristo es testigo de una muestra de lealtad cuando *El Chamula*, por defender a su jefe Maytorena, mata a *El Borrego*. Sin embargo, cuando Evaristo regresa de Acapulco cambia su percepción con respecto a este sitio:

Vio con ojos de recién llegado el papel tapiz desprendido por la humedad, la barra con su decrepito cantinero, los turbios focos de neón, el cutis azul vampiro de las ficheras. Tenía que admitirlo: su paraíso erótico era una covacha triste y jodida, frecuentada por la clase media del bajo mundo.<sup>169</sup>

Es en el capítulo diez donde se describe por primera vez y a detalle el Sherry's. Ahora Evaristo lo define como un bar de putas. Es importante señalar que Acapulco representa para él una veritopía, porque allí se encuentra a sí mismo después de una crisis ciclótica. Al regresar a la ciudad, después de sancionar su pasado y su conducta, los espacios que antes resultaban significativos como el Sherry's, se transforman, pierden su encanto y generan una reflexión del personaje a nivel cognitivo: se reconoce como otro.

El Trocadero, bar ubicado en San Ángel y “frecuentado por las mejores nalguitas de México”, es descrito así por el narrador:

Como temía [Evaristo], el lugar resultó un almacén de vanidades insatisfechas donde la gente chic iba a ser vista más que a beber. En una vieja casona acondicionada como cantina de lujo, con arañas de cristal, mesas enanas de mármol y pinturas originales en venta, se congregaba una clientela marginal pero acomodada compuesta por actrices de teatro universitario, escenógrafos, escritores de inspiración fácil que volcaban su genio en las servilletas, críticos de cine, creadores de performance y niñas bien que iban a rozarse con gente famosa, a pesar de que la gente famosa –según le informó Nieto mientras aguardaban mesa– nunca se paraba en ese lugar y sólo caían de vez en cuando algunos aristogatos de Octavio Paz.<sup>170</sup>

En éste lugar priva un ambiente opresor para Evaristo, siente que no pertenece a él. Allí va a tomar con Daniel Nieto y Pablo Segura, escritores de medio pelo, “amigos” de Perla Tinoco a quien acusan de pusilánime, mala escritora, gorda –actitud que contrasta con la de *El Chamula* y su lealtad a toda prueba a su jefe Maytorena–. A este lugar, de vez en cuando,

---

<sup>169</sup> Serna, *El miedo a los animales*, p. 192.

<sup>170</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

van los *Aristogatos*, llamados así por ser amigos de Octavio Paz: son gatos en la aristocracia intelectual.

En el nivel de las acciones, el Trocadero es un lugar de hipocresía entre los intelectuales, un espacio veritópico negativo, donde el ser se muestra en su peor versión. Al contrario, en el Sherry's se pelean *El Chamula* y *El Borrego* porque según el primero está difamando a su jefe, a quien *El Chamula* profesa lealtad a toda prueba. Contrasta la hipocresía de un lugar frecuentado por los escritores y la gratitud escenificada en este otro espacio. Dos escenarios, dos pasiones y dos valores diferentes.

#### 3.2.3.1.1.2 Gayosso versus Centro Cultural Reyes Heróles

Cuando Evaristo va al velatorio Gayosso, ubicado en la calle de Sullivan, al norte del Centro Cultural, descubre como es el ambiente de los intelectuales con pocos recursos económicos, aunque dedicados a las letras:

En la antesala de la capilla ardiente se había congregado un reducido grupo de literatos o aspirante a serlo, la mayoría de barba y mochila al hombro [...]. Por su aspecto, Evaristo supuso que pertenecían al sector marginal de la república literaria.<sup>171</sup>

Por la forma como conviven, se muestra todo un coctel de relaciones públicas. “Se hablaba de libros, de cine y de canto nuevo, de política y de sexo. Sólo faltaba que alguien destapara una botella de vino para que el velorio se convirtiera en un cóctel de relaciones públicas.”<sup>172</sup> Esto es, no hay un comportamiento apropiado al lugar y al momento, según dicta el diccionario.

El velatorio sería una espacialidad donde la muerte es mostrada a través de una vitrina, del féretro de Roberto Lima, lo que permite valorar la vida veritópicamente. Las pasiones que deberían mostrarse en este lugar, presuntamente ligadas a la aflicción y a la tristeza, no existen. En cambio tenemos sujetos alegres, borrachos, dicharacheros que confirman que la muerte también es un refugio esnob.

El Centro Cultural Reyes Heróles está en una casona colonial —al igual que el Trocadero—, tiene capacidad para ochenta personas. Los que estaban eran “una minoría

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 61.

excluyente y orgullosa de serlo”<sup>173</sup>. Aunque vestían igual que las personas que se congregaron en el velorio de Roberto Lima:

También aquí los hombres llevan pantalones de mezclilla o de pana, pero acompañados con suéteres de cachemira y gabardinas italianas de última moda. Lo que en la gente del velorio era una necesidad impuesta por el bolsillo, en ellos era una coquetería.<sup>174</sup>

Estos dos espacios forman parte de una intención compositiva o taxonómica. Ambos representan a la misma clase intelectual y delatan una inversión de valores y al mismo tiempo la hipocresía: en Gayosso, lugar solemne, se hacen bromas, se cuentan chistes, se da una conquista erótica, es decir, se desacraliza el lugar; en el Centro Cultural nunca se abandona la solemnidad, es un espacio ritual donde los intelectuales se confirman a sí mismos en medio de una rigidez corporal y anímica. En otras palabras, en este segundo lugar asistimos a la parafernalia de la cultura, y por la manera en que es mostrado el sitio, nos damos cuenta de la ironía implícita, de la desmesura de una clase que opta por el teatro de las apariencias. Digamos que es otra manera de mostrar su animalidad: es la *alta cultura* como coartada.

#### 3.2.3.1.1.3 Procuraduría General de la República (PGR) *versus* Instituto de Artes y letras (IAL)

Es en un cubículo de la PGR donde inicia el relato. Allí Evaristo sueña, y en sueños evoca un auditorio donde él es el homenajeado por ser un escritor honesto –espacio parecido al auditorio de Ciudad Universitaria donde le rinden homenaje a Palmira Jackson–. Podríamos inferir que el lugar donde Evaristo es humillado rememora, mediante recursos oníricos, un lugar donde es reconocido. Es nula la descripción del espacio. Sabemos poco del sitio: “Evaristo se puso de pie y salió del cubículo eludiendo la mirada despectiva de Maytorena. Caminó entre dos hileras de escritorios ocupados por burócratas que leían el *Esto* o el *Ovaciones* [...]”<sup>175</sup> El espacio interior se muestra más fraccionado y deshumanizado, donde la lectura funciona como una evasión de la realidad. Los burócratas leen periódicos de deportes. Es su manera de escapar hacia un mundo que les está clausurado, como los sueños de grandeza representan la manera de escapar de Evaristo. El lugar sólo funciona como contraste a las fantasías de gloria.

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 20.

El Instituto de Arte y Letras está en la avenida Revolución 1137, a la altura del Museo del Carmen, un edificio con muchos lujos en un país de pobres. La oficina de Rubén Estrella se ubica en el quinto piso. Hay similitud entre la PGR y el IAL: “Lo que no le sorprendió, por su semejanza con el ambiente laboral de la procuraduría, fue la parsimonia de los empleados, reunidos en alegres corrillos donde tomaban café con galletas.”<sup>176</sup> Lo diferente, para el agente de la PGR, eran las lecturas de los empleados: en la procuraduría leen periódicos deportivos y en el IAL devoran *La Jornada* y *Proceso*. Estereotípicamente los intelectuales leen estas dos publicaciones de “izquierda”. Representan un mecanismo identitario, de clase, además no leen, *devoran*, en una pasión gastrosófica –diría Roland Barthes<sup>177</sup>–, comen y degluten la cultura veritópicamente, se verifican a sí mismos a través de este tipo de lectura y confirman el estereotipo del intelectual.

La PGR y el IAL son espacios heterotópicos con su propia ritualidad, una ritualidad desdeñada por el narrador y sancionada por él, lo mismo que por Evaristo. A su modo son lugares del juicio, de la sanción, hierotopías donde se ubican los personajes para verificarse a sí mismos. Los espacios en *El miedo a los animales*, como se puede ver, están valorizados y a nosotros, los lectores, nos permiten ver la deshumanización “animal” que permea toda la historia y, dado que participamos con nuestras propias valorizaciones, nos hacemos cómplices o sancionadores de un mundo que conocemos o reconocemos, que nos rechaza o nos seduce<sup>178</sup>.

#### 3.2.3.1.1.4 Casa de Lima *versus* casa de Cantú

Lima vive en la calle Hermenegildo Galeana, en el Peñón de los Baños, colonia pobre e insignificante, según el narrador: “Tras un lento recorrido por las calles polvorientas de una colonia pobre y anodina, dio con el multifamiliar donde Lima tenía su departamento.”<sup>179</sup> Con

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>177</sup> Roland Barthes, *El placer del texto*, op. cit.

<sup>178</sup> Véase por ejemplo el rechazo o aversión que causó la novela en críticos como Christopher Domínguez Michael, que dijo en su momento que es una “obra poco original, es un libelo, una mala caricatura, un libro oportunista y cobarde” y con ello confirmaba irónicamente lo que Serna buscaba. Mordió el anzuelo. Y al contrario, y de manera más mesurada y argumentativa, tenemos el ejemplo de Vicente Francisco Torres, quien dice: “Serna hace que el asesino entre a la cárcel y ahí le resuelva el caso al escritor policía. Al final, la novela se vuelve una licuadora en la que el bien y el mal se mezclan, se separan y se vuelven intercambiables, o francamente inciertos”. En: *Narrativa policial mexicana*, texto inédito, p. 23.

<sup>179</sup> Serna, *El miedo a los animales*, p. 35.

calles polvorientas, *atrasito* del aeropuerto, al norte de la ciudad de México. Su departamento está en un multifamiliar, edificio C: “La puerta estaba abierta, y como no había interfón, subió [Evaristo] por la escalera hasta el tercer piso, esquivando macetas y jaulas de pájaros.”<sup>180</sup> El espacio externo del departamento muestra las carencias económicas, la nula seguridad y la escenificación con masetas de un lugar campirano. El interior del departamento de Lima es “una miniatura sepulcral, tapizada de libros desde el piso hasta el techo”<sup>181</sup>. Se describe:

Por los trastes amontonados en la cocina y el polvo de las repisas podía inferirse que Lima era soltero y no hacia la limpieza muy a menudo. El humo de los 80 cigarrillos que se había fumado ese mediodía formaba una madeja negra en el centro de la estancia y la botella de tequila Sauza destapada en la mesa del comedor delataba una triste borrachera de solitario.<sup>182</sup>

El lugar donde vive Lima reduplica su imagen, el olvido social es también olvido personal. La descripción del espacio donde habita no deja de ser la extensión del personaje, un estereotipo.

La residencia de Osiris Cantú está situada en la Plaza Federico Gamboa, en el centro de Chimalistac, al sur de la ciudad. Vemos una capilla del siglo XVII, jardines pulcros y calles empedradas. Es “una residencia estilo colonial de dos plantas, con paredes encaladas y tiestos de flores en la ventana”<sup>183</sup>. El interior de la casona contrasta, a propósito, con el interior del departamento de Roberto Lima. Tiene “una pieza elegante y acogedora, con alfombra gruesa color vino, vitrinas para proteger los libros del polvo y una chimenea poco usada, con trinchas relucientes de bronce. Entre los objetos de arte descollaba un angelote barroco tallado en madera que miraba hacia el escritorio”<sup>184</sup>.

Entre Lima y Osiris parece haber grandes diferencias. Por un lado tenemos la denominación de sus viviendas, uno tiene un departamento, el otro una residencia. Evaristo apila sus libros mientras que Osiris los pone dentro de una vitrina. La caja fuerte de Osiris enfatiza las diferencias económicas: Lima es un paria ya que no tiene nada que esconder, a diferencia de Osiris que oculta droga.

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>184</sup> *Ibid.*, pp. 155-156.

Si hemos de decir que la alta cultura es una coartada, que el mundo literario es una pantomima, lo diremos en referencia a Osiris Cantú. Todo en él es una fachada: los libros marcan su distancia, sin embargo es reconocido porque ha sabido comprar este reconocimiento como surtidor de droga. Es un narcopoeta, más narco que poeta, a decir del propio narrador. Como quiera que sea, tanto en el espacio de Lima como en el de Cantú vemos dos estereotipos: un tipo pobre que aspira a ser y un tipo rico que finge ser, y de manera implícita una valorización parecida pero por contraste. El narrador sanciona el mundo de la cultura de ambas maneras. Un mundo aspiracional que de ninguna manera se salva en la obra.

### **3.2.3.1.2 Poniente *versus* Oriente**

En cuanto a la divergencia de los espacios ubicados en oriente-poniente están: la casa de Palmira Jackson en oposición a la de Dora Elsa, al igual que los estados de la república como Guerrero con respecto a Tabasco. En cuanto a las prisiones, también tienen un contraste, por un lado Almoloya de Juárez y por otro el Reclusorio Oriente.

#### **3.2.3.1.2.1 Mansión de Palmira Jackson *versus* departamento de Dora Elsa**

La mansión de Palmira Jackson se ubica en Monte Líbano 237, Lomas de Chapultepec, al poniente de la ciudad. Colonia residencial, monótona, ajena completamente a toda actitud o vida carnavalesca, sin canchas de fútbol, sin criadas en la calle ya que las llevan los choferes al supermercado. El narrador describe el lugar así:

Entre las mansiones de su alrededor, la casa de Palmira Jackson era más bien modesta, pero con un sello de distinción que se advertía desde la espléndida puerta de madera labrada que engalanaba el zaguán, probable reliquia de un antiguo convento.<sup>185</sup>

Ya en el interior de la casona hay pinturas de Rodolfo Morales, litografías de Velasco, jarrones egipcios, figuras de porcelana china, elefantitos de marfil y ceniceros de cristal cortado resaltaban el lujo. Las fotos de Palmira acompañada con personajes como María Félix, Siqueiros, Fidel Castro, Buñuel, Günter Grass, la madre Teresa de Calcuta, deja muestra de su importancia en el medio. Aquí asistimos al espacio más interno, el baño,

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 231.

“decorado exquisitamente con azulejos de talavera y figurillas de artesanía hindú”<sup>186</sup>. En el patio trasero tenía una reproducción del Chac Mool y una fuente colonial.

Todo esto habla no sólo de estatus económico y social, además reproduce valores estereotípicos de la clase intelectual, esnob y llena de sí.

Ubicado en la delegación Iztacalco, al oriente de la Ciudad de México, el departamento de Dora Elsa está en un conjunto habitacional, considerado por el narrador como basurero:

En la recámara de Dora Elsa el tiempo se había congelado en una burbuja de caramelo. La frescura infantil de su dueña se reflejaba en el papel tapiz rosa con arabescos dorados, en la alfombra de peluche, en la cómoda atiborrada de muñecas, osos de felpa y figuritas de Hello Kitty. Hasta para el cuarto de una quinceañera la decoración hubiese resultado un tanto cursi, pero se avenía de maravilla con el carácter de Dora Elsa, que conservaba intacta la inocencia de su niñez, a pesar de vivir y trabajar en un ambiente sórdido, canalla, incompatible con la ternura.<sup>187</sup>

Podemos complementar esta imagen del departamento con la del camerino, los dos lugares muestran coherencia en su decoración:

Dora Elsa había mitigado la sordidez de su minúsculo camerino adornándolo con muñecos de peluche, alebrijes, rosas artificiales y el póster de una pareja contemplando la puesta de sol en un bosque otoñal, con la leyenda *Amar es darlo todo sin esperar nada*. El corazón le dio un vuelco [a Evaristo] al descubrir una foto suya pegada con diurex en el espejo del tocador.<sup>188</sup>

A pesar de que el narrador describe los espacios donde vive Dora Elsa señalando su cursilería y su “falta de gusto” —nada le gusta al narrador—, advertimos cierta solidaridad con la bailarina, la cual no existe con Palmira Jackson: allá priva el esnobismo, aquí la cursilería; sin embargo, allá todo es falso y aquí auténtico. Existe de por medio una valorización por parte del narrador, al que de todos modos no termina de gustarle nada.

Ambos espacios, con su valorización implícita, dan cuenta del ser, tanto de Dora Elsa como de Palmira Jackson, es decir, son veritopías donde el sujeto verifica su imagen y a nosotros, los lectores, nos permiten reconocer los valores que están en juego en los espacios habitables —al menos desde el punto de vista del narrador—.

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 193.



### 3.2.3.1.2.2 Acapulco *versus* Tabasco

Evaristo, después de la muerte de Vilchis en el sótano de la PGR, se retira a las playas de Acapulco, lugar para la diversión, donde se abandona a sí mismo: “Después de todo, Acapulco era un centro de diversión y no podía encerrarse a llorar, porque si bien le pesaba la muerte de Vilchis, también estaba celebrando la recuperación de su libertad.”<sup>189</sup> Allí encuentra una evasión a lo sucedido, es un refugio para esconderse de su jefe Maytorena, que lo amenazó de muerte, y un territorio para olvidar a Dora Elsa, quien por celos ya no lo quiere ver.

En contraparte tenemos el congreso de escritores de Villahermosa. Así se expresa Rubén del ambiente que priva en él:

Pinchísimo. No sabes qué difícil es convivir tres días con puros ególatras. Acabas con el hígado hecho puré. O te vuelves hipócrita y le entras al intercambio de elogios falsos o quedas como mamón. Yo nomás llegué, leí mi ponencia y al día siguiente me largue a Palenque. Por suerte no había turistas y me pude dar un toquecito en el Templo de las Inscripciones, con toda la selva enfrente.<sup>190</sup>

Mientras que en Acapulco Evaristo valora la vida, esto es, un acto de veredicción, en Villahermosa Rubén Estrella rechaza a sus congéneres al darse cuenta que los invade el ego y la hipocresía. Son dos lugares de veredicción opuestos: en el primero encuentra su ser y en el segundo lo pierde. Arribar a *espacios otros*, heterotópicos, supone una transformación del personaje, aunque en Evaristo sea más evidente. El hospital y la zona arqueológica representan así espacios donde la acción avanza y los personajes muestran una transformación.

### 3.2.3.1.2.3 Almoloya de Juárez *versus* Reclusorio Oriente

Almoloya de Juárez, espacio punitivo, está ubicado al poniente de la Ciudad de México. Lugar de reclusión para delincuentes de altos vuelos:

Diseñado para albergar delincuentes de alta peligrosidad –magnicidas, funcionarios corruptos, capos del narcotráfico– el penal estaba construido en forma de islotes, de modo que los reos no pudieran comunicarse entre sí. Hasta en los talleres de trabajo había cámaras de televisión, y en el patio de recreo los custodios impedían que se juntaran a charlar más de tres reos. No había plantas ni áreas verdes, ni siquiera colores vivos: sólo paredes inexpugnables, puertas de acero controladas electrónicamente y corredores fríos con olor a humedad.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 275.

Después de estar un par de años en Almoloya de Juárez, Evaristo es trasladado al Reclusorio Oriente, tras de que un juez calificador revisara su caso a partir de las declaraciones del narcotraficante Juan Nepomuceno Herrera, declaraciones que lo exculpaban: “Sin embargo, su abogado consiguió que le redujeran la condena a 22 años y lo trasladaran a una cárcel menos inhóspita, el Reclusorio Oriente, donde volvió a trabar contacto con la especie humana.”<sup>192</sup> Allí los narcotraficantes tienen celdas magníficas, equipadas con antena parabólica, sillones de terciopelo y jacuzzi. En una de estas celdas habita La Muñeca, personaje que llega a ser importante para Evaristo, pues lo provee de drogas y protección.

Ambos penales son espacios para la sanción, pero en uno es más evidente la condicional animal y en el otro se recupera un poco la condición humana. Evaristo ya fue valorado por las leyes, ahora es sancionado corporalmente. En Almoloya está incomunicado, no puede hablar con los demás, ni tiene acceso a los libros. Ya no hay lazos con el exterior, incluso pierde contacto con su exesposa Gladys.

El hospital, la cárcel, son espacios heterotópicos. No olvidemos que el mismo Michel Foucault<sup>193</sup> así los caracteriza, como espacios funcionales reservados para la disfuncionalidad, esto es, lugares que operan adecuadamente para personas socialmente disfuncionales. Evaristo primero se cura físicamente en el hospital, ahora lo hace “espiritualmente” en la cárcel. Al menos eso se presume. Aunque su verdadera cura será terminar su novela: una venganza, una veredicción, ya que implícitamente muestra su calidad humana y literaria y, al final, se cumple su sueño, aunque el sistema lo haya aplastado.

#### **3.2.3.1.3 El centro: espacio interdicto**

Los lugares localizados en el centro de la Ciudad de México son: oscuros, grises, tétricos, mortecinos. Estos espacios no tienen contraste manifiesto. El centro se valoriza con descripciones relacionadas con la muerte. Por ejemplo, Gayosso es el lugar donde velan el cuerpo de Roberto Lima; las instalaciones del periódico *El Matutino*, ubicado a un lado del panteón San Fernando, están en un edificio viejo y gris; la casa del asesino Rubén Estrella

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>193</sup> *Vid.* Michel Foucault, “Espacios otros”, *loc. cit.*

está cerca del lugar donde velaron a Lima; *La Vencedora* es la cantina donde matan a Ignacio Carmona, periodista de *El Universal* y “amigo” de Rubén Estrella; allí están los hoteles donde Evaristo se refugia para no ser atrapado por la policía; *La Concordia*, centro nocturno, visitado por narcotraficantes y judiciales, se encuentra debajo de un puente de Circuito Interior, en los límites del Centro Histórico; y por último, el almacén del IAL, cementerio de la cultura nacional.

En estos lugares se muestra el peor rostro de los personajes. En ellos suceden acciones cuya valorización es negativa, representan veritopías de la negatividad. La acción avanza a pesar de todo. Es como si de allí se irradiara la pasión central de la obra. El centro como símbolo de la muerte, del miedo. Es el espacio de la interdicción.

#### 3.2.3.1.3.1 Avenida Reforma

Es en Reforma norte donde están las oficinas de la PGR. Allí pasa la marcha de maestros que gritan consignas de muerte al presidente de la república, Jiménez del Solar. La inconformidad magisterial, debida a las pésimas políticas y a los desfalcos a la economía nacional, recorre esta avenida. Es un lugar de catarsis donde se le mienta la madre al presidente, como Roberto Lima lo hace pero en el periódico.

Esta avenida es un emblema del poder en México. Recordemos que Maximiliano la creó para ir de la Alameda Central al Castillo de Chapultepec. El hecho de que los maestros y cualquier marcha recorran sus calles con sus consignas, representa un acto simbólico que conduce al centro mismo de la ciudad, sede histórica del poder. Reforma es un espacio utópico por necesidad y paratópico por desplazamiento. Utópico porque allí se muestra la rebeldía, el descontento, que son dos formas de valorización. Paratópico porque los maestros, y en general los manifestantes, están desplazados de sus lugares habituales a este otro donde buscan el ser, un ser del que carecen.

#### 3.2.3.1.3.2 Periódico *El Matutino*

Las instalaciones de este periódico se encuentran en un edificio estilo *Art Deco* ubicado a un costado del panteón San Fernando. Su lema: *70 años al servicio de la verdad*. Hay plantas

secas, un sillón desparramado. Las personas que lo ocupan parecen una extensión misma del inmueble: la recepcionista tiene los mismos años que el rotativo y los jóvenes periodistas que allí trabajan parecen cansados. Roberto Lima y Mario Casillas comparten el cubículo. Este último es un sujeto con barba, lentes, con cara salpicada de acné, y principal testigo de que Evaristo buscaba a Lima.

El espacio del periódico funciona como una verdad petrificada, muerta, seca como una planta o como la misma secretaria, hasta los jóvenes se muestran viejos. Un lugar que debería ser veritópico, tanto por su lema como su función, es transformado en sancionador, esto es, en hierotópico porque castiga a los disidentes al poder. Está muerto por no decir la verdad. Un panteón al lado de otro panteón.

#### 3.2.3.1.3.3 Casa de Rubén Estrella

Se ubica en la calle Manuel María Contreras número 49, interior 6, colonia San Rafael<sup>194</sup>. La casa se encuentra en una privada, al igual que el almacén del IAL. En un momento de la narración y para desviar la atención de sí mismo, Rubén le ofrece su casa a Evaristo para ser localizado fácilmente por la policía: es una trampa:

La privada donde vivía Rubén era un mazacote sin forma ni color, con una fachada gris de aplanado rústico y una puerta de lámina color ladrillo. Al trasponer el zaguán [Evaristo] pisó una baldosa suelta y por poco se va de bruces. Un gran tinaco ocupaba el centro del patio. Sintió lástima por su amigo al ver las paredes descarapeladas y los conductos de electricidad al descubierto: ¿por qué la gente más noble siempre tenía que ser la más jodida? Había cuatro departamentos en la planta baja y otros cuatro en la planta alta [...].<sup>195</sup>

El departamento de Rubén muestra similitudes con el departamento de Roberto Lima: “En la pequeña sala, decorada con máscaras y carteles de cine”<sup>196</sup>, como todos los literatos, Rubén disponía también de una habitación repleta de libros, lo mismo que Lima: la cultura parece desbordarse de manera estereotípica. El espacio los abraza y confirma algo que ellos quisieran ser. En ambos escritores sus departamentos fungen como veritopías, donde nadan en su frustración y en su querer ser.

---

<sup>194</sup> Serna, *El miedo a los animales*, p. 262.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>196</sup> *Ibid.*, pp. 263-264.

#### 3.2.3.1.3.4 Cantina La Vencedora

Se encuentra en Izazaga, a la altura de Salto del Agua, a diez minutos del hotel Oslo, donde estaba hospedado Evaristo.

La Vencedora tenía una llamativa marquesina de letras anaranjadas que se veía a 50 metros de distancia. Era una cantina a la vieja usanza, con el piso cubierto de aserrín, percheros de latón, escupideras, y una barra antigua de madera con bancos altos, en la que no entraban mujeres ni uniformados. Lo único nuevo era la rocola del fondo, un armatoste de colores chillones, adornado con pósters de cantantes, en el que sonaba una cumbia lastimera del grupo Bronco.<sup>197</sup>

Es un lugar donde el tiempo está suspendido y lo nuevo queda relegado a un grupo de música popular. Resulta un espacio importante porque ahí matan al periodista Ignacio Carmona, soplón que da el pitazo a la policía acusando falsamente a Evaristo del asesinato de Roberto Lima. El nombre de este antro representa una ironía, porque en realidad es un lugar de derrota, resentimiento y muerte. Tomemos en cuenta que una cantina es también un espacio de fuga, permisivo, de aislamiento, lo que la convierte, a su modo, en heterotopía, espacio de transición ente el placer y el deber y en este caso entre la vida y la muerte. Es digamos, un umbral donde cualquier cosa puede suceder.

#### 3.2.3.1.3.5 Hoteles

El Hotel Bonampak, situado en la colonia Guerreo, cerca de la avenida del mismo nombre, es barato, de paso, donde Evaristo se refugia en su abatimiento, donde las canciones provocan el recuerdo: escucha boleros, cumbias, electrónica, Juanga, Luismi y programas seniles; espacio destinado al descanso, al placer, es escenario de la depresión. Cuando sintoniza Radio Joya, “música ligada a su recuerdo”, Evaristo recae al escuchar la canción *Amada amante*, de Roberto Carlos, y termina llorando con el verso “amor que no conoce el miedo”, pues le recuerda a su amada y asesinada Dora Elsa.

El espacio está relacionado con un sentir auditivo, se valora lo escuchado y hace entrar en crisis emocional a nuestro protagonista. Un lugar marcado por la remembranza y reforzado por el slogan de Radio Joya: *música ligada a su recuerdo*. Espacio paratópico donde empieza a ser para luego hacer, donde Evaristo se vuelve consciente de sus competencias y pronto estará en condiciones de enfrentar de otra manera su destino, ante el cual había estado

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 253.

engañado, en un acto de lucidez que le permite descubrir que el mundo de la cultura, de la literatura y el judicial no son lo que dicen ser.

Los hoteles ubicados en la colonia Guerrero o en Viaducto tienen un uso de paso, encaminado al placer. El Bonampak y el Oslo refuerzan las competencias de los lugares paratópicos. En tanto lugares de paso son espacios de negación ética y de afirmación subrepticia. Detienen el fluir cotidiano, representan un escape, un ocultamiento. En el caso de Evaristo su fuga es hacia sí mismo, se mete en su concha y sale distinto.

#### 3.2.3.1.3.6 La Concordia

Tugurio situado en la plaza Melchor Ocampo, bajo el paso a desnivel de Río Mississippi, es un ejemplo de la decadencia de las autoridades judiciales, que conviven con narcotraficantes:

La Concordia era un tugurio con pretensiones de club exclusivo, frecuentado por narcos, judiciales, funcionarios de medio pelo y niños bien de sexualidad conflictiva, [...] Evaristo atravesó un amplio salón con mesas doradas y sillones de terciopelo rojo, [...] los televisores de pantalla gigante que pasaban películas porno [...] <sup>198</sup>.

Un mundo que existe en los linderos de la sociedad, escenario de la doble moral de las autoridades y refugio de la sexualidad conflictuada. Los judiciales, los narcotraficantes y los homosexuales conviven alejados de la luz y de la sanción social.

Un tugurio suele ser un lugar fuera de las normas establecidas. Las autoridades no funcionan en su deber hacer y los narcos circulan libremente. La invisibilidad de un sitio como éste representa, al igual que los hoteles de paso, espacios de transición, de fuga. Espacio donde el ser se libera por un instante de un mundo hierotópico del que reniega, veritópico negativo del que abjura y facerotópico del que se evade: no hay sanción, no hay verdad, no hay obstrucción. Es un espacio paratópico como sumidero moral donde todo es posible.

#### 3.2.3.1.3.7 Almacén del IAL

Ubicado en Azcapotzalco, en una colonia de clase media baja, en una cerrada, se encuentra el almacén del Instituto de Artes y Letras. Rubén lo llama cementerio de la cultura nacional.

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 113.

Las cajas de libros formaban altísimas torres que llegaban hasta las vigas del techo. Al internarse entre las hileras de cajas tropezaron con espesas telarañas y algunos libros descuadernados que yacían en el suelo. Olía a papel podrido y caca de rata, pero lo más molesto del lugar era el polvo, un polvo reposado y antiguo que le produjo escozor en los ojos.<sup>199</sup>

Ahora los libros y el polvo –como en las habitaciones de Roberto Lima o Rubén Estrella–, están apilados en mayor escala. Grandes obras que deberían llegar al pueblo yacen olvidadas en su silencio de polvo. El espacio es sancionador: con el olvido. Lugar hierotópico: con el abandono, se castiga implícitamente a la alta cultura, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Cicerón, y sus posibles lectores.

#### 3.2.3.1.3.8 Departamento de Evaristo

Se encuentra en el Circuito Interior, en la misma avenida que llega hasta la casa de Roberto Lima. Podríamos decir que los dos personajes están unidos por misma arteria, aunque no es lo único que los vincula, también lo hace su pasión por la literatura, su búsqueda de la verdad y estar relegados en el ámbito literario.

Hay dos momentos importantes relacionados con el departamento de Evaristo: al principio es un lugar al que va poco, sucio, pero al conocer el amor de su vida se transforma, comienza a interesarse por él. El segundo momento es el cambio de ánimo acompañado con una canción de Juan Luis Guerra, “Burbujas de amor”; llega a sentirse de veinte años. Su estado convierte un lugar inhóspito en uno habitable, y queda manifiesto cuando el narrador comenta:

Con las ventanas abiertas de par en par, la alfombra limpia, la cocina reluciente como un espejo y el baño oloroso a desinfectante de pino, la sórdida madriguera de Nazas se había convertido en un lugar habitable, casi acogedor. Recostado en la cama, Evaristo veía con asombro su obra de limpieza. Por primera vez en muchos años había tomado la jerga, el plumero y la escoba sin esperar a la sirvienta que le hacía el aseo una vez por semana. Enamorado y dichoso, había barrido la alfombra como quien escribe un poema, para proyectar su felicidad hacia el exterior.<sup>200</sup>

Con la transformación de este lugar verificamos la carga simbólica de los espacios habitables. Cómo diría Gastón Bachelard, en su *Poética del espacio*, hay en cada uno de nosotros una relación temperamental, anímica, pasional con los lugares en que vivimos, en que somos:

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 49.

En suma, la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable.<sup>201</sup>

Existe en nosotros ese lugar utópico llamado la casa soñada, un lugar en que deseamos ser. En el caso de Evaristo, vemos cómo su departamento se convierte en esta utopía del ser: un lugar herrumbroso se alcanza como utopía, aunque sea de manera efímera, pues no olvidemos que termina viviendo en los hoteles debido a su temor. Su casa termina por expulsarlo, cómo es expulsado de los ambientes a los que quiere pertenecer, para terminar en la cárcel.

Cómo se puede ver cada uno de los espacios está ligado, no sólo a un personaje, sino a una pasión, a un valor –positivo o negativo–, y a nosotros los lectores nos permite ver como se configura narrativamente la pasión fundamental que es el temor. Representa una topología de las emociones, una guía de la trama. Es la escenografía de la pasión, donde ella se muestra. El espacio agrega un aroma, un color, una resonancia al sentir. Ahí el miedo encierra los cinco sentidos.

---

<sup>201</sup> Gastón Bachelard, *Poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 36.



### 3.2.4 Dimensión temporal

La pasión tiene un tiempo. Según Greimas la temporalidad la encontramos contenida en la definición de diccionario o en la sinonimia de la palabra. Allí podemos encontrar la duración y la intensidad. Por ejemplo, el miedo tiene los siguientes sinónimos: angustia, inquietud, temor y terror. La angustia es de una intensidad menor en comparación con el terror y puede tener una mayor duración en el sentir del individuo, en cambio el terror es más intenso pero dura menos. Ahora, en una narración la temporalidad pasional está dada por el narrador. Él determina cuánto dura y cuáles son sus implicaciones. Pero también la podemos rastrear en el personaje, en su decir y su hacer.

Por lo anterior, tomamos de la narratología los conceptos de orden y duración para describir la temporalización de la pasión. Definimos el orden del tiempo del discurso:

La correspondencia entre ambas instancias temporales [tiempo de la historia y tiempo del discurso] se relaciona también con el *orden*. Es frecuente la falta de coincidencia, es decir, que el discurso no ofrezca los hechos de la historia en un supuesto orden cronológico (*fábula*), sino que introduzca en ellos un desorden, que en realidad es otro orden: un orden artificial, artístico (*intriga*). Esto ocurre cuando se presentan los acontecimientos comenzados por el final o por en medio, e intercalando tanto *anticipaciones* (o *prolepsis* o *prospecciones*) como *retrospecciones* (o *analepsis*).<sup>202</sup>

Nos enfocamos a la presentación discursiva del narrador y después la relacionamos con el esquema narrativo canónico con el fin de conocer el tiempo modalizado. En cuanto la duración:

Entre el momento en que se inicia la historia y el momento en que termina, tienen lugar las acciones que la constituyen. Entre esos dos momentos transcurre su duración. Por otra parte, entre el momento en que se inicia y el momento en que se termina el relato en la historia, transcurre la duración del discurso, es decir, su extensión.<sup>203</sup>

Gérard Genette clasifica la falta de correspondencia entre el tiempo de la historia y del discurso o anisocronías en tres: pausa, resumen y elipsis. A los tres anteriores, Luz Aurora Pimentel agrega la escena. Las anisocronías afectan la forma de ver una pasión: en la pausa, no importando la pasión del actante, puede detallarse el sentir porque el tiempo transcurre lento; en la elipsis podemos perder información relevante por la rapidez; la escena muestra la temporalidad patémica tal cual; y el resumen, dependiendo de la información narrativa, puede estar entre la escena o la elipsis.

---

<sup>202</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 480.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 479.

### 3.2.4.1 Orden del discurso del narrador

En cuanto al discurso del narrador encontramos la estructura narrativa canónica vista con anterioridad. No olvidemos que consiste en una estructura generalizable, tomada de la actuación de los actantes principales: sujeto y objeto. Este esquema nos permite analizar las acciones en sus diferentes etapas, para después organizarlas en el relato y en la pasión. La estructura nos proporcionará los tiempos modalizados en la historia: hacer-hacer, hacer, saber-hacer, hacer-estar, estar-estar, ser-ser. Siguiendo el orden, tenemos la manipulación, donde se manifestará el tiempo facerocrónico, definido como aquel donde se manifiestan las acciones del hacer-hacer, es decir, que alguien haga lo que otro quiere y así dar inicio a la historia. El siguiente momento es el período heterocrónico, donde el presente está manifiesto, es el acto de hacer, es el instante de transición entre la dimensión cognitiva y la axiológica, esto es, entre el conocer y el valorar los hechos, las acciones. El tiempo donde se adquieren competencias constituye una paracronía, esto es, un saber hacer. Como consecuencia de estas competencias alcanzadas se da una ucronía, una forma de hacer a partir de su ser y una forma de aspirar a ser, o a alcanzar. Ya para terminar el relato nos enfrentamos a la sanción del otro, esto es, un tiempo hierocrónico, donde el sujeto que fue manipulado para realizar un trabajo, finalmente es valorado, positiva o negativamente, por el manipulador. Y, por último, el momento donde el sujeto sancionado se valora a sí mismo, lo cual nos dará la vericronía, donde el sujeto se enfrenta a su ser. Vamos pues de la manipulación a la acción, continuamos con la adquisición de una competencia, en la cual se desarrolla el ser, damos paso a la sanción de las acciones desarrolladas y arribamos a la autovaloración: facerocronía-heterocronía-paracronía-ucronía-hierocronía-vericronía. En otras palabras, manipulación-acción-competencia-performance o transformación-sanción-veredicto.<sup>204</sup>

Estas son, pues, nuestras categorías, nuestros criterios, para analizar el discurso del narrador. Son conceptos heurísticos porque buscan explicar la forma como presenta los hechos el narrador. Nuestros conceptos se refieren a la historias como generalidad, pero sabemos que en ella hay muchas líneas dramáticas o microhistorias. Cada una de las cuales pediría un análisis patémico que desborda los límites de este trabajo.

---

<sup>204</sup> *Vid supra* n. 75.

El narrador presenta la historia con la siguiente estructura: Maytorena manipula a Evaristo (facrocronía), Evaristo investiga a Roberto Lima (heterocronía), Evaristo no tiene competencias para indagar (paracronía), el investigador realiza la *performance* (ucronía), Maytorena sanciona a Evaristo (hierocronía) y le da una nueva oportunidad para detener al asesino del periodista (vericronía). Hasta aquí hay un programa narrativo canónico pero el personaje sancionador, Maytorena, realiza una nueva manipulación y renueva el contrato con el sancionado, Evaristo, por lo que se repite el programa narrativo en todas sus etapas.

#### **3.2.4.1.1 Amanecer en la PGR: facrocronía**

S<sub>2</sub>, sujeto manipulador, Maytorena, le pide que realice una detención al S<sub>1</sub>, Evaristo, del objeto de su interés, Roberto Lima. La facrocronía dura el primer capítulo, se complementa con analepsis constantes con respecto al S<sub>1</sub>, esto es, hay un interés de cómo dará el siguiente paso el protagonista, el tiempo de hacer, heterocrónico. Entre los dos sujetos hay un contrato de subordinación. S<sub>1</sub> obedece al S<sub>2</sub> por ser su jefe. Hay que tomar en cuenta lo anterior ya que desde este contrato se construirá la temporalidad hierocrónica, o sea, sancionadora.

#### **3.2.4.1.2 Calles de la Ciudad de México: heterocronía**

El momento heterocrónico se puede distinguir desde la llegada de S<sub>1</sub> al periódico *El Matutino* hasta la casa del objeto buscado, Roberto Lima. Este tiempo está caracterizado por un viaje errado –toma la ruta más larga para llegar a su objetivo: la casa de Roberto Lima–, deja ver la carencia de competencias del sujeto uno: no es apto para la investigación policial. Este tiempo heterocrónico dura sólo un día.

#### **3.2.4.1.3 Tiempo de no saber: paracronía**

Durante la narración se muestra la carencia de competencias de S<sub>1</sub>. Las incompetencias del sujeto se pueden distinguir por no tomar nota con respecto al entorno, actividad indispensable para un policía, el cual deja pistas que lo incriminarán, como resultado de su ignorancia, de su no saber. Por ejemplo, al entregarle su arma a Roberto Lima para que se defienda en caso

de que lo persigan los agentes de Maytorena. Y, además, no realiza las deducciones correctas, principal característica de un detective competente.

El desarrollo de competencias o la carencia de éstas por parte del sujeto repercutirán en la *performance*, en la sanción y la veredicción, esto es, hay una consecuencia de ésta falta de saber en el desarrollo de la historia.

#### **3.2.4.1.4 Un par de horas para ser: ucronía**

Dentro del departamento de Roberto Lima, que es el objeto investigado, el S<sub>1</sub> realiza un acto performático, un hacer de acuerdo a su ser: renuncia a las indicaciones de Maytorena. Ello le acarrea problemas con el sujeto manipulador. Aquí el contrato narrativo se rompe. S<sub>1</sub> se insubordina a S<sub>2</sub> por querer ser. Esta temporalidad ucrónica dura apenas dos horas.

#### **3.2.4.1.5 Escarmiento: hierocronía**

Al terminar el acto performático, el sujeto festeja el haber actuado como él quería, aunque su actuar lo ponga en peligro con su manipulador. S<sub>2</sub> le impone un castigo por tratar de burlar sus órdenes, es decir, lo valora negativamente. S<sub>1</sub> es golpeado como represalia. Por tal motivo, S<sub>2</sub> le encomienda a S<sub>1</sub> investigar quién eliminó al objeto y, por tanto, inicia un nuevo contrato.

#### **3.2.4.1.6 Llegar a no ser: vericronía**

Cuando S<sub>1</sub> se da cuenta que no tiene las competencias para llegar a ser, renuncia a sí y acepta las condiciones de S<sub>2</sub>, que en este caso es el manipulador. En el nuevo contrato ponen en juego la existencia del sujeto manipulado y el manipulador adquiere mayor poder.

Aquí se da un minirrelato que cumple el programa narrativo canónico, desde la manipulación hasta la sanción. Todo ello dura un día: desde la mañana del viernes hasta la mañana del sábado. En este día da inicio el segundo relato con un nuevo contrato entre S<sub>1</sub> y S<sub>2</sub>. Hay un despliegue temporal mayor y, por tanto, hay más modalizaciones. En este minirrelato encontramos pistas para la lectura del texto, donde un sujeto anulado, sin

competencias, se enfrenta a un mundo que le es negado. El héroe para serlo tiene que encontrarse, es un camino que busca su ser y lo encuentra por azares de la vida.

#### **3.2.4.1.7 Despertar a la realidad: segunda facerocronía**

El segundo acto manipulador se da en el departamento del sujeto manipulado. S<sub>2</sub> castiga y anula por su falta de pericia a S<sub>1</sub> en el relato inicial. Hay un cambio de objeto de interés, ahora el sujeto manipulador pide la detención del asesino, que en este caso es el objeto dos, O<sub>2</sub>, por interés político, ya que Maytorena quiere ascender de puesto dentro de la PGR. El contrato cambia, ahora S<sub>1</sub> responde con su vida a la detención del O<sub>2</sub>, para que S<sub>2</sub> pueda acceder a los puestos de mayor poder. El sujeto manipulado, Evaristo Reyes, acepta, no tiene opción, está anulado y tiene miedo.

Es pertinente explicar la nomenclatura para no confundir. Para el análisis, los sujetos o actantes son: S<sub>1</sub>, Evaristo Reyes Contreras; S<sub>2</sub>, Jesús Maytorena. Los objetos: O<sub>1</sub>, Roberto Lima; y O<sub>2</sub>, Rubén Estrella. Para el análisis pasional distinguimos a S<sub>3</sub>, Rubén Estrella, para describir su recorrido patémico, esto es, Rubén Estrella es sujeto y objeto para el recorrido pasional.

#### **3.2.4.1.8 Saber que no se sabe: segunda heterocronía**

Las carentes habilidades del sujeto investigador o S<sub>1</sub>, siguen latentes. Por ejemplo, cuando S<sub>1</sub> busca información, no lo hace directamente, sino por un intermediario. El sujeto manipulado sigue siendo manipulable por el objeto de su búsqueda, que es Rubén Estrella. El resultado anterior es que S<sub>2</sub> y O<sub>2</sub> manipulan a S<sub>1</sub>, es decir, Maytorena y Rubén Estrella manipulan a Evaristo Reyes, el primero porque quiere ser del agrado del presidente y el segundo, porque, como asesino, da pistas sesgadas.

Las pistas que proporciona el objeto dos, Rubén Estrella (también es S<sub>3</sub>), llevan al manipulado, S<sub>1</sub>, por pistas falsas, las cuales hacen que investigue a los sujetos: Fabiola Nava, con quien se da una temporalidad vericrónica, pues ella aparenta lo que no es; Claudio Vilchis, lugar ucrónico por el acto performático de Evaristo, quien renuncia a la policía cuando Maytorena mata a Vilchis, alegando que él no quería llegar a eso; Osiris Cantú, con

una temporalidad hierocrónica ya que es premiado con un puesto burocrático importante sin tener los méritos como escritor.

#### **3.2.4.1.9 Veracidad del tiempo: segunda paracronía**

S<sub>1</sub> adquiere algunas competencias en la hierocronía: desde lo que sabe hacer, aprende valorando los hechos de los otros; investiga y sobre la marcha se transforma paulatinamente en investigador. Se da cuenta de cómo valoran, de cómo ven las cosas los intelectuales y sobre todo como renuncian a ser. Por ejemplo, es observador directo de la *performance* o puesta en escena de Perla Tinoco, Fabiola Nava, Daniel Nieto, Pablo Segura y Palmira Jackson. Cada uno de estos sujetos hacen de acuerdo a lo que ellos son, se ejecutan a sí mismo y Evaristo lo advierte, con lo cual aprende de ellos y sobre ellos. La temporalidad de las personalidades anteriores tiene que ver con una vericronía, o sea, en función de cómo se valoran a sí mismos se mueven en su medio, que es el intelectual. Entre ellos ratifican sus imágenes, su actuar es una forma de veredicto acerca de sí mismo y de los otros, es un *habitus*. Es una actuación que se da en el tiempo. Por otro lado, S<sub>1</sub> debe mostrar algunas carencias para que la trama tenga sentido. Al final, de cualquier modo, caerá en la cárcel: no aprenderá a moverse en este mundo performático de la clase intelectual. A este devenir de Evaristo lo llamamos tiempo paracrónico, porque da cuenta de su transformación, de la adquisición de la competencia que realmente importa, que es la de escritor. Es como si al final el destino diera su veredicto: lo que importa es el devenir de Evaristo como escritor y para ello fue necesaria una historia policial.

#### **3.2.4.1.10 Performance del renacer: segunda ucronía**

El sujeto manipulado realiza varios actos performáticos, actos donde hace lo que es o quiere ser: en el sótano de la PGR, se rebela S<sub>1</sub> ante S<sub>2</sub>, se rompió el contrato y por tal motivo hay una amenaza de muerte; en Acapulco, cuando está a punto de morir, Evaristo se concilia con la vida; el acto suicida fallido lo enfrenta ante lo que ha dejado de hacer. Lo anterior queda ejemplificado cuando se ve ante el espejo y llora por ello. S<sub>1</sub> enfrenta la muerte en varias ocasiones: en una cantina, en el almacén del IAL y en el Reclusorio Oriente, pero hay una

gran diferencia con la temporalidad ucrónica. En los espacios como la cantina o el almacén no tiene una transformación, en cambio el sótano, el hospital y el hotel los une la temporalidad ucrónica, ya que Evaristo revela un cambio en el carácter. No olvidemos que esta temporalidad es en realidad un tiempo de larga duración que tiene que ver con el ser del individuo, con lo que busca y aspira de sí.

#### **3.2.4.1.11 Perder para ganar: segunda hierocronía**

Bajo el término del contrato, S<sub>2</sub> valora y premia las acciones de S<sub>1</sub>. Evaristo es considerado un perdedor (al igual que la portada del periódico que carga *El Chamula* en el metro, donde se califica de perdedora a la selección mexicana de fútbol por sus continuas decepciones). Perdedores también son *El Chamula*, Evaristo y todos los que son como ellos. El premio representa la anulación física del sujeto, el asesinato de Evaristo. En la historia el sancionador muere y el manipulado sobrevive, por lo tanto el contrato no se cumple, pero faltaría la sanción de S<sub>1</sub> por parte de las autoridades, que lo llevan a prisión, primero a Almoloya de Juárez (allí su ex esposa Gladys lo sanciona con no ver a su hija) y después al Reclusorio Oriente (sancionado por el objeto Rubén Estrella).

#### **3.2.4.1.12 Simulación de los buenos: segunda vericronía**

La constante búsqueda que tiene S<sub>1</sub> de sí —él quiere ser pero no sabe cómo— contrasta con los sujetos que lo manipulan, S<sub>2</sub> y S<sub>3</sub>, quienes simplemente son burócratas sin aparentes problemas existenciales. Los manipuladores terminan muertos, S<sub>2</sub> y S<sub>3</sub>, y el manipulado, S<sub>1</sub>, aún con la falta de competencias, finaliza triunfador, es como si tuviera un ángel guardián que lo cuidara todo el tiempo. Podría decirse que las constantes sanciones en el relato lo redimen. Por ejemplo, lo quieren muerto, en la cárcel o sin poder ver a su hija, etc. La vericronía de los intelectuales le permite a S<sub>1</sub> saber qué es lo que no quiere ser o aparentar ser. Aquí hacemos hincapié: los espacios donde Evaristo es testigo de la *performance* es la casa de los intelectuales, esto es, su espacio íntimo, donde dejan ver su verdadera personalidad.

En cuanto al programa narrativo canónico, identificamos la configuración pasional. Cada espacio nos permite una analítica modalizante, esto es, conocer el actuar de los personajes. Por ejemplo, los espacios cerrados propios de la hipocresía de los sujetos intelectuales. En cuanto al orden temporal, el microrrelato tiene una función anticipatoria de cómo se puede leer la narración en su conjunto.

### 3.2.4.2 Duración de la historia

La duración es el tiempo que transcurre del inicio al final de la historia. En ella podemos encontrar cuatro “movimientos” básicos: pausa, escena, resumen y elipsis. Luz Aurora Pimentel los define:

En la pausa, el tiempo de la historia es nulo, mientras que el del discurso tiene una extensión variable; en la elipsis, la relación proporcional es inversa: el tiempo del discurso es nulo, mientras que, por la lógica misma de la historia, queda presupuesto un intervalo diegético cuya duración es variable. [...]: un resumen será más o menos detallado; es decir, más cercano a una escena si ofrece una mayor cantidad de información narrativa, o más cercano a la elipsis si es más sucinto; se puede también narrar una escena con mayor o menor precisión, próxima a la pausa si abundan en detalles descriptivos, o más cercana al resumen si éstos escasean.<sup>205</sup>

La relación del tiempo de la historia y del discurso nos proporciona un ritmo narrativo: es rápido en la elipsis, lento en la pausa y en la escena coinciden, son concomitantes. El concepto que puede prestarse a la confusión es el resumen, donde la cantidad de información se administra de manera elíptica y en cada escena en función de la intriga.

La novela *El miedo a los animales* está dispuesta en quince capítulos, con un total de 296 páginas, en la edición que aquí citamos, esto es, en caso de tener una misma extensión por apartado, sería aproximadamente de veinte páginas. Mencionamos lo anterior para determinar cuánto tiempo, en cuánto espacio, esto marca una cadencia en la narración. Por ejemplo, el capítulo quince resume lo que Evaristo pasó después de publicar la novela hasta proponerse como jefe de un grupo de judiciales. Aquí el relato experimenta una rapidez ya que en una página cuenta lo que pasó durante unos meses. En contraparte, el capítulo doce

---

<sup>205</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 49.



es el más extenso, describe a Evaristo cuando se esconde en el hotel Oslo durante una semana, después busca a Palmira Jackson y termina asqueado del ambiente intelectual y de la vida.

Cuando da inicio el relato de *El miedo a los animales*, el sueño de Evaristo tiene una función anticipatoria, es proléptica, un adelantamiento, es la única vez que en la historia se anticipan sucesos. Hay una pausa, la historia tiene una suspensión y da paso al discurso onírico. Al terminar el sueño la historia tiene un desarrollo cronológico, interrumpido por las continuas analepsis que informan, en resúmenes, sobre el pasado del protagonista.

El capítulo uno tiene una extensión de veintitrés páginas debido a la cantidad de analepsis o recuerdos relacionados con Evaristo: reportero de nota roja, su ingreso al grupo de Maytorena, el robo a la vinatería, la visita al anciano que golpeó en la cabeza, el dinero que le hizo ganar su jefe y, por último, la problemática con su esposa, todo lo cual retarda el desarrollo de la acción. Nos enteramos de las razones del personaje por las cuales está trabajando en la PGR. Los resúmenes del pasado de Evaristo justifican y explican su presente. Lo anterior sucede en medio día, desde la mañana del viernes 13 de octubre de 1994 hasta la búsqueda, en la tarde, de Roberto Lima. Es decir, el tiempo diegético y el discursivo no se corresponden, aunque todo está en función de la trama.

El otro medio día del viernes es desarrollado en el capítulo dos, con una extensión de quince páginas. Inicia con Evaristo en el edificio de *El Matutino* y termina en la noche, festejando en el Sherry's. Aquí no encontramos analepsis. Podemos decir que el tiempo narrado es igual al seudotiempo, lo que predomina en el capítulo son diálogos, es lo que conocemos como escena.

El capítulo tres tiene una extensión de quince páginas. Se narra todo un día. Hay una aceleración narrativa, son más hechos en menos en parecido número de páginas. Inicia el sábado en la mañana en el departamento de Evaristo y termina en la tarde-noche en el velorio de Roberto Lima. Evaristo se distrae, se pierde en sus pensamientos y pasan los minutos sin darse cuenta del entorno. Aquí hay una elipsis: no sabemos el tiempo de la historia y no sabemos nada de las circunstancias. Podemos decir que en este capítulo hay una recurrencia al uso del diálogo, lo que nos permite estar en una escena, pero cuando hay un cambio de espacio se muestra una elipsis.

El capítulo cuatro se narra en veintidós páginas lo sucedido en un día. Si lo comparamos con el capítulo tres inferimos que hay elementos cuya función es retardar la historia. Se disminuye el ritmo narrativo por la pausa. Comienza el domingo en la mañana en casa de Dora Elsa y finaliza con Evaristo a las 4:00 am, solo, en su departamento. Hay una pausa donde recuerda la sensación de poderío que tuvo al entrevistar al reportero de *El Universal*, Ignacio Carmona. Son diálogos reiterativos, los cuales nos ubican en cuatro escenas distintas: el desayuno con Dora Elsa, la presentación del libro de Perla Tinoco, el bar el Trocadero y el asesinato de *El borrego* en el Sherry's.

En el capítulo cinco, el que transcurre en medio día, se desarrolla en veintidós páginas. Inicia el lunes en la mañana y termina en la casa de Fabiola Nava. Dura hasta la tarde. Tiene tres escenas. Al final de la primera hay una pausa, donde el narrador especula sobre la llamada del asesino. En la entrevista que le realiza Evaristo a Fabiola Nava, ésta le realiza un resumen de lo que sabía de Lima.

La otra mitad del día se desarrolla en el capítulo seis, en veintiún páginas, casi las mismas del capítulo anterior. Evaristo va en la noche a la Concordia. Ahí Maytorena habla con Marilú sobre cada uno de sus hijos, haciendo un resumen de sus vidas. Hay una elipsis, un monólogo desarrollado por el narrador que termina cuando llegan Fabiola Nava y Perla Tinoco. Ya de regreso a su departamento, Evaristo piensa en Osiris Cantú, ya que lo nombra Lima en su diario. Se da de nuevo, una elipsis. El capítulo termina en la madrugada del martes a las afueras del departamento de Evaristo. En total se narran tres escenas: la Concordia, el departamento de Fabiola y el departamento de Evaristo.

El capítulo siete inicia el martes. Tiene una extensión de quince páginas. Es de las secciones más cortas. Evaristo está en la cama, atendido por Dora Elsa. En un recuerdo, el cual transcurre en tiempo elíptico, el policía-detective piensa quién pudo haberle pegado y robado el diario. Con este motivo se ofrece un resumen narrativo, un compendio de lo más importante que pueda darle pistas sobre el robo. Hay una escena desarrollada en la calle, durante la cual Rubén Estrella escapa de la presencia de Evaristo, con el fin de darle pistas falsas. Ya en la calle, Estrella le proporciona a Evaristo un resumen de la vida de Osiris Cantú. Es de las pocas escenas que tiene como entorno la calle y dura aproximada dos horas.

Todo este capítulo abarca medio día y cuenta tres escenas: departamento de Evaristo, cafetería El Parnaso y las calles de Coyoacán.

El capítulo ocho nos narra el otro medio día del martes, desarrollado en diecisiete páginas. Inicia en la casa de Osiris a las 4:00 pm y termina el mismo día en la noche, en el elevador de la PGR. Hay tres escenas: una en la parte externa de la residencia de Osiris Cantú, otra en el interior de la casa del narco poeta y la tercera en las instalaciones de la PGR. En el primer caso hay un resumen de las tres horas que Evaristo espera fuera de la casa de Osiris; en el segundo caso Cantú confiesa su pasado como vendedor de drogas a los escritores y su problema con Lima, quien no le pagó la mercancía.

En el apartado nueve hay un brinco de tres días. Se narra medio día en trece páginas. Evaristo aparece en Acapulco el viernes a las cuatro de la tarde en el hotel Calinda y termina a las 12:00 am, cuando busca a Adela. En la elipsis, en calidad de resumen, cuenta lo que realizó durante este tiempo, desde su renuncia a la PGR hasta su aparición en la playa de Guerrero: recorrió antros y discotecas, desde clubes elegantes hasta sórdidos tugurios. El narrador da cuenta de la estancia de Adela, la española, y Evaristo por el bar, hasta su llegada al cuarto del hotel. Al final él tiene una alucinación, en forma de monólogo interno, lo cual representa una elipsis. A diferencia de los apartados anteriores, aquí no desarrolla escenas, pero sí muestra tres espacios: playa, bar y cuarto de hotel.

La unidad diez está desarrollada en diecisiete páginas. Evaristo despierta en el hospital a las 3:00 pm, termina cuando se da la balacera fuera del Sherry's, el lunes en la noche. Tiene una duración de día y medio. Se desarrolla en la clínica, en el departamento de Evaristo, en el restorán de la calle Río Niágara, en la tienda de ropa, en el Sherry's y en la calle de Medellín. En comparación con los capítulos anteriores, recorreremos más lugares. Al salir del hospital se da un brinco espacial de Acapulco a la Ciudad de México. El narrador realiza una pausa para exponer el artículo de Medina Chaires y de Palmira Jackson. Al final, muere Dora Elsa, el martes 23, diez días después de conocer a Evaristo.

La sección once tiene veintidós páginas. Ya pasó una semana de la muerte de Dora Elsa. Evaristo se hospeda en el Hotel Bonampak, en el cual se encierra ocho días. El noticiero Eco presenta lo importante de la semana: aparece la balacera en el centro nocturno. Evaristo

recuerda lo sucedido. El narrador en una escena describe los espacios y las acciones de Evaristo dentro del hotel. Hay un solo diálogo entre Evaristo y Rubén Estrella. Todo ello transcurre en diez días.

El capítulo doce es el que tiene el mayor número de páginas, con veinticuatro. No se sabe cuánto tiempo transcurre. Sólo dice que pasaron muchas cosas, entre ellas la renuncia del procurador Tapia y el nombramiento consecuente de Jaime Cisneros Topete; también sale Osiris de la cárcel. Pasan tres días y Palmira Jackson no contesta las llamadas de Evaristo, lo que provocó que este no coma en dos días. Contamos con tres resúmenes. La única escena, desarrollada con diálogos y descripciones, la tenemos cuando el policía llega a la casa de Palmira. Evaristo termina perseguido por los invitados y la servidumbre de la escritora. Al inicio del apartado hay un tiempo indeterminado. En cuanto Evaristo se siente vivo sabemos que pasan seis días. Desarrolla tres espacios: hotel Oslo, la calle (cuando sale por una prostituta) y la casa de Palmira Jackson.

La unidad trece inicia un sábado. Tiene veintidós páginas. Existe un tiempo elíptico cuando Evaristo piensa en la posibilidad de que Ignacio Carmona sea el asesino. Hay una escena en la que Evaristo busca al periodista en la cantina La Vencedora. Ahí Carmona le hace un resumen del por qué del odio por Lima desde hace quince años. La siguiente escena se da después de la balacera en la cantina hasta el encuentro de Evaristo con Rubén Estrella. Hay un resumen de quince minutos entre la casa de Estrella y el almacén de libros. Ya solo Evaristo, en la oscuridad del almacén, recuerda los temores de su infancia, se imagina una tertulia en la casa de Rubén y sueña con Dora Elsa, en un diálogo interno, todo lo cual constituye una elipsis. La última escena se da con el encuentro con Maytorena en el mismo almacén. Hay un desplazamiento de cuatro espacios: hotel Oslo, cantina La Vencedora, la casa de Rubén y el almacén del IAL. En este apartado sabemos que han pasado aproximadamente cuatro horas. Al final Evaristo recuerda que sufrió dos atentados.

El capítulo catorce se desarrolla en diecinueve páginas. No hay una temporalidad específica. Sabemos que Evaristo enfrentó un juicio breve, que transcurren unas semanas y lo visita su esposa Gladys en el reclusorio oriente. Cuando va a cumplir dos años en prisión detienen a Juan Nepomuceno, quién declara en contra de Maytorena. Eso cambia su sentencia y lo mandan al Reclusorio Oriente. Allí se dedicó a escribir durante seis meses relatos

fantásticos. Un domingo lo visitó Rubén Estrella con el fin de matarlo: quería evitar que lo denunciara en el 2016, cuando concluyera su condena de 22 años. Ya han pasado aproximadamente tres años. Por lo que se puede determinar que las acciones narradas en el capítulo están ubicadas en 1997.

El capítulo quince se desarrolla en una página. Es el más corto: hace un resumen de los hechos para enterarnos que Evaristo vivió algunos meses de coctel en coctel debido a la publicación de su novela.

La temporalidad tiene una relación estrecha con los espacios en que se desarrolla y retarda o acelera la acción o los sucesos en función de las necesidades de la trama, donde son muy frecuentes tanto los resúmenes como las elipsis, con los cuales se busca favorecer la intriga. En la mayoría de los capítulos se describen tres espacios, lo cual habla de una estructuración, de un ordenamiento y escenificación muy constantes, estructurantes. Al inicio de cada capítulo nos encontramos con resúmenes, que a manera de compendio nos permiten ir recuperando el hilo de la trama y que además justifican lo que es y lo que hace el personaje principal. Este recurso se ve favorecido con una estructura espacio-temporal constante, tripartita.

### **3.2.4.3 La función de los recuerdos en los actantes**

Evaristo Reyes Contreras

En lo que se refiere al actante principal, Evaristo, S<sub>1</sub>, es el narrador el que indaga en su pasado. En el capítulo uno son más recurrentes los recuerdos. La mayoría se remiten a Evaristo antes de los treinta años, cuando estaba por ingresar a la PGR. Los recuerdos evocados por el narrador justifican el actuar del personaje. En ninguno de sus dos trabajos, ya sea como periodista o policía judicial, obtiene respeto o reconocimiento de los demás.

La memoria de Evaristo queda ligada en sus razonamientos, añoranzas, evasiones, a Dora Elsa, su amada. Extraña su cuerpo. En el velatorio de Roberto Lima piensa en ella para evadir esa situación desagradable. En Acapulco le invade la nostalgia por no tenerla consigo. Encerrado en el hotel, la reconstruye en su memoria pues sabe que ya está muerta...

Evaristo alimenta sus miedos: al traer a su mente el anónimo en el parabrisas de su coche, en donde el asesino dice no tener miedo a los animales, o sea, a los judiciales; y ya instalado en la bodega del IAL, el miedo a Dios, que proviene desde su infancia. En términos patémicos, la memoria en Evaristo es un componente temperamental, de personalidad, de carácter.

### Roberto Lima

Roberto Lima, O<sub>1</sub>, se escuda en el recuerdo para explicar por qué le mienta la madre al presidente de la república; rememora las correcciones de estilo, tanto al ensayo de Claudio Vilchis como al de Perla Tinoco, porque a consecuencia de ellas se ganó enemistades. Roberto se confiesa y justifica con Evaristo para descargar el coraje que tiene ante el poder. Este último, S<sub>1</sub>, se adhiere a la opinión de Lima, esto es, logra una ipseidad –coincidencia entre sujeto y objeto– que no durará todo el relato. Cuando relacionamos lo expresado por Lima y su diario, se refuerza la idea de que este último es un sujeto conflictivo y amargado, como su apellido. Por sus recuerdos sabemos que Lima es un sujeto en permanente conflicto con todo, es decir, sus recuerdos representan una constancia patémica, una forma de valorización del mundo y de las personas.

### Rubén Estrella

Sabemos de Rubén Estrella a partir de una plática entre Evaristo y Roberto Lima, quien le confiesa a su interlocutor que no invitó a Rubén Estrella a un congreso de escritores en Villahermosa. Este último, al sentirse despreciado por el que consideraba su amigo, lo mata. Utiliza el pasado de los demás para manipular a Evaristo y proporcionarle pistas sesgadas para crear distractores y falsos sospechosos: está el caso de la pelea entre Claudio Vilchis y Lima para sembrar sospechas sobre el primero; o el caso de Osiris Cantú y su pasado como vendedor de drogas cuando era estudiante en la Facultad de Filosofía Letras; y, por último, en una visita al Reclusorio Oriente le explica a Evaristo que él es el asesino de Roberto Lima y responsable del atentado en la cantina La Vencedora. La memoria para Rubén representa

un medio de manipulación, un recurso facerocrónico donde podemos asomarnos a sus emociones, a su condición de manipulador, lo cual resulta fundamental para la intriga, para el avance de la historia. Sus recuerdos representan un mecanismo de poder.

Rubén Estrella lleva en su apellido el protagonismo. Quiere estar en el centro de atención. Por tal motivo, construye el pasado de los personajes de manera parcial, segada, para evadir la justicia y no ser él quien termine en la cárcel, de tal manera que resulta un manipulador. La manera como escamotea sus recuerdos nos dice que se trata de un sujeto que busca el reconocimiento permanente y que es movido por la envidia.

#### Fabiola Nava

La memoria de Fabiola Nava resulta importante para la investigación de Evaristo. Sus recuerdos, a diferencia de los personajes anteriores, guardan indicios importantes por ser la pareja sentimental de Lima. En el interrogatorio, Evaristo se entera de la relación de dos años que Fabiola tuvo con Roberto, con quien terminó debido a su machismo. Por tal motivo se refugió en los brazos de Claudio Vilchis.

Con su memoria, el personaje de Fabiola nos permite reconstruir el pasado de su pareja, pero no sólo eso, también nos permite hurgar en la vida privada de la propia Fabiola. La información que proporciona es fundamental para que Evaristo ponga en su verdadera dimensión la imagen idealizada de Roberto Lima. Fabiola se convierte en una comparsa de sus propias emociones, pues suelta información sin saber las consecuencias.

#### Ignacio Carmona

Carmona hace un recuento de sus rivalidades con Roberto Lima. La pugna inicia con la crítica publicada en una revista sobre el libro de este último, quince años atrás. Son los mismos años que tiene Evaristo dentro de la PGR —el punto de vista de Carmona sobre la obra de Lima es compartido por Evaristo—. Carmona, además, se sincera con nuestro protagonista y le

comenta sobre su falsa maestría en Alemania, maestría que utiliza Roberto Lima para desacreditarlo.

Este papel de la memoria nos permite ver una rivalidad que data de hace más de quince años. Y la rivalidad debe verse, desde el punto de vista patémico, como una expresión de emociones y como un mecanismo que hace avanzar la historia. Y en medio de todo ello, la pasión que hemos tomado como rectora de toda la historia: la venganza presidida por el miedo, *El miedo a los animales*.



## Conclusiones

Después de haber realizado el recorrido analítico, la primera pregunta que me planteo al examinar la propuesta de Algirdas Greimas es: ¿qué es la pasión? No encuentro una definición unívoca, pues suele confundírsele con conceptos muy cercanos, como sentimientos, emociones, sensaciones o aprecio (miedo: emoción o sensación; poder: capacidad; despotismo: voluntad; reconocimiento: agradecimiento; y soberbia: aprecio). En busca de una solución a esta polivocidad, en este trabajo enfoco el análisis a sentimientos, sensaciones o emociones que se convierten en acciones y que inciden sobre la trama.

El estudio de la pasión, por tanto, plantea paradojas y dilemas. ¿Cómo analizarla sin estar dentro de ella? Este dilema ya se había planteado en la antigüedad helénica cuando los filósofos estoicos o epicúreos buscaban el control de las pasiones a fin de alcanzar la felicidad, la sabiduría. Tal parece que las pasiones no sólo desatan la acción sino que le estorban a la felicidad y forman parte del camino del saber. Aun así, no podemos vivir sin ellas, *somos ellas*.

En cuanto a la semiótica patémica, hemos reconocido algunos aspectos sobre los que fue necesario profundizar a fin de conocer el desarrollo narrativo de una pasión. En lo que Greimas ubica en el nivel de las precondiciones se aprecia que el sentir no siempre evoluciona (protensividad, fiducia, discretización, modulación, aspectualización, modalización, etc.), lo cual modifica o anula el nivel semionarrativo y el discursivo; la utilización del diccionario para definir la pasión en el nivel del discurso supone una valorización implícita que sirve como punto de referencia para determinar la relación entre las pasiones y su contexto cultural.

Cuando decidimos, en un primer momento, la aplicación de la semiótica patémica en una novela negra, quedaban excluidos –desde esta perspectiva teórica metodológica– elementos como: el espacio, el tiempo diegético, la estructura narrativa, etc. Por tal motivo, recurrimos a algunos conceptos de la narratología, sólo los que resultaran pertinentes y

necesarios a nuestro enfoque patémico, sin que ello nos comprometiera con un análisis estrictamente narratológico. Con esta nueva herramienta pudimos revisar, ahora sí, la configuración de las pasiones tanto en el espacio como en el tiempo. Para ello citamos también a Michel Foucault, que con sus categorías de utopía y heterotopía nos permitió proponer conceptos afines donde se conjugaran la semiótica patémica y algunos elementos de la narratología, conceptos tales como: hierotopía, facerotopía y veritopía.

Al aplicar el modelo patémico a los personajes, encontramos que sus acciones no siempre tienen una explicación, lo que complica el análisis ya que no podemos rastrear en el discurso narrativo –por cuestiones de elipsis u omisión deliberada por parte del autor– las motivaciones que llevan a alguien a asesinar o a robar, por poner dos casos evidentes. Para poder solventar dicho vacío utilizamos el término de pasión-eje, esto es, la que predomina en el actante durante toda la historia, pues no podemos hablar de una sola pasión sino de varias a través de las cuales el personaje se nos muestra, no obstante sólo una de ellas es constante: el miedo.

Al fusionar el esquema narrativo canónico con la dimensión espacial, tuvimos como resultado las siguientes categorías: facerotopía, hierotopía y veritopía. Éstas, al proyectarlas al ámbito temporal, dan origen a otros conceptos complementarios: facerocronía, hierocronía y vericronía, respectivamente. A partir de todo ello, podemos decir que la pasión tiene un dónde y un cuándo para su despliegue simbólico y para la *performance* de los personajes, para su transformación. En otras palabras, hay lugares y tiempos propios para el sentir y el actuar de los actantes de la historia. Por citar un ejemplo, la prisión favorece la desesperanza y, dependiendo del sentir de la persona, la temporalidad, esto es, la apreciación del tiempo, y a nosotros nos permite rastrear en el discurso la evolución de la pasión.

Nuestro *corpus* de análisis nos permitió, en un primer momento, delinear en los personajes principales, a partir de sus acciones, sus emociones. Así, mostramos las pasiones involucradas. Por ejemplo, un crimen por celos, envidia o coraje en el argot periodístico es calificado de “bajas pasiones”. En las novelas analizadas podemos decir que las bajas pasiones son: el afán de poder en *El complot mongol* y *Otras caras del paraíso*; la perversión sexual en *Lámpara sin luz*; y la corrupción clerical en *Los dineros de Dios*. Por lo que respecta a las “altas pasiones”, son representadas por detectives como Filiberto García,

Conrad Sánchez y Jesús Malverde, quienes son movidos por la búsqueda de la verdad y su intención de que se haga justicia, sin importar cómo se alcancen éstas.

En cuanto a los espacios en la novela negra, al criticar el poder, la acción suele ubicarse en el centro del país, la Ciudad de México, donde se concentran los tres poderes. Aunque paulatinamente se fue desplazando hacia la provincia, donde se dan enormes corruptelas. Entre las primeras podemos mencionar *El complot mongol* (otros ejemplos de novela negra: *Trampa de metal*, la saga de Héctor Belascoarán Shayne, *La casa de todos*). En la zona conurbada se encuentra *Lámpara sin Luz*, que transita del centro del país a Ciudad Nezahualcóyotl o Nezayork. Entre las que se ubican en provincia están *Otras caras del paraíso*, en Coahuila, y *Los dineros de Dios*, en Tabasco (por citar otro ejemplo, la obra de Rogelio Guedea como *41* o *Conducir un tráiler* están situadas en Nayarit). En el caso de *El miedo a los animales* la acción se desarrolla en la Ciudad de México y, en menor proporción, en Acapulco, Guerrero.

Estos contextos resultan importantes para realizar una crítica social, además de que todas las novelas negras están enmarcadas por un suceso histórico. La guerra fría en *El complot mongol*, los femenicidios de Ciudad Juárez en *Otras caras del paraíso*, el asesinato del cardenal Posadas en *Los dineros de Dios*, la trata de blancas en *Lámpara sin luz*, la mafia cultural de los noventa en *El miedo a los animales*.

Una gran variedad de personajes aparecen en la novela negra: investigadores, abogados, periodistas, policías, delincuentes, políticos, militares, víctimas... Cada uno representa un elemento de la sociedad, un engranaje con la justicia y la manera como se imparte en el país. Ponemos por caso un secuestro. ¿Qué organismo tiene la legitimidad para realizar la investigación? ¿Quién juzgará el delito? ¿Los medios dirán la verdad? En caso que el delincuente sea un personaje importante de la política, ¿se le juzgará igual cómo a cualquier ciudadano?, ¿Quiénes son las víctimas? En la novela negra son necesarios el investigador, la víctima y el delincuente para mostrar el tipo de justicia y las faltas a la misma, para configurar la denuncia social.

Los personajes que investigan el delito de las novelas aquí incluidas van desde el pistolero, profesor, sicario, hasta un policía confundido. La gran mayoría son de clase media y no tienen problemas para solventar sus gastos. Por ejemplo, el ingeniero Francisco Reyes

Ibáñez de *Otras caras del paraíso* trabaja como profesor universitario, el detective privado Conrad Sánchez de *Lámpara sin Luz* se mantiene de sus investigaciones. Jesús Malverde de *Los dineros de Dios* trabaja para los cárteles de las drogas. El mismo Evaristo Reyes en *El miedo a los animales* tiene suficiente dinero como para comprar droga y alcohol.

La pasión que mueve a los detectives, pistoleros, maestros, etc., es la justicia personal ya que la institucional está negada. Filiberto García no quiere que le vean la cara de pendejo, Conrad Sánchez, Francisco Reyes Ibáñez y Evaristo Reyes buscan encontrar a los culpables, aunque las instituciones hayan renunciado a ello. Para Jesús Malverde Chandler la investigación tiene signo de pesos. En cuanto al cuerpo del detective, queda expuesto a la violencia ya que investiga en el lugar que sucedió el crimen: tenemos las cicatrices de Filiberto García, las golpizas que reciben Reyes Ibáñez y Evaristo Reyes.

Los personajes abogados, representantes de ley, muestran cómo opera la justicia en la narración. En *El complot mongol* aparecen dos abogados: el abogado rico que quiere el poder y el abogado pobre, amigo de Filiberto, que se mueve en el mundo de las tranzas de poca valía. Podemos decir que hay dos tipos de derecho, pudiente y menesteroso, y en ninguno se imparte justicia. En *Lámpara sin luz* los abogados ricos comparten las corruptelas de los poderosos, al igual que en *Otras caras del paraíso*, donde son serviles a los políticos corruptos. En *El miedo a los animales* los abogados aparecen cuando Evaristo llega a la cárcel, dejando en claro que es la policía judicial la encargada de la “justicia”.

Otro personaje tradicional en las novelas negras es el periodista, vocero del poder o de la verdad. Están los corruptos de *Lámpara sin luz* o el honesto que le proporciona información a Francisco Reyes, detective de *Otras caras del paraíso*. En *El miedo a los animales* son los periodistas los que tienen una visión parcial de los sucesos: ven una realidad reducida a buenos y malos. Por ejemplo, el discurso tendencioso de Wenceslao Medina Chaires. Las motivantes del periodista para realizar su trabajo es mostrar lo que saben, aunque sea una mirada parcial y en la novela negra muestran un tipo de verdad.

El policía es un personaje que aparece en todas las novelas negras analizadas. Es parte fundamental del aparato de justicia y representante de la fuerza pública. En *El complot mongol* contrasta el profesionalismo de la policía extranjera con el pistolero nacional. El detective privado de *Lámpara sin luz* viene de trabajar como policía en los Estados Unidos.

En *Otras caras del paraíso* son guaruras de los poderosos. Y en *El miedo a los animales* se muestra toda la descomposición de los policías judiciales, tan maléficos como los escritores.

Otro elemento a tomarse en cuenta son las armas que utilizan los investigadores, las cuales incorporan las características de sus dueños. La gran mayoría de detectives carga una pistola para su defensa. En *El complot mongol* las armas tienen un peso ideológico: Filiberto mata con un alambre de luz o un cuchillo, elementos contradictorios para alguien que se reconoce como pistolero; el gringo Graves utiliza un revólver pero halaga a Laski por la subametralladora rusa y Laski corresponde a Graves con la americana calibre 45. Para Conrad Sánchez son una extensión de sus abuelos. El paterno le hereda la valentía con una colt 44, una 30-30, una escopeta Smith Wesson calibre 38 súper, y el abuelo materno, para no abusar de la fuerza, su legado es una escuadra 22. El arsenal de Malverde muestra su violencia y profesionalismo. La Magnum de Evaristo Reyes refleja su propio ser, su existencia problemática que finalmente termina incriminándolo.

Los delincuentes tienen una gran variedad de personalidades. En su mayoría pertenecen a las esferas del poder económico, político, judicial, religioso o cultural. Un militar y un licenciado quieren llegar a la presidencia en *El complot mongol*; en *Lámpara sin luz* están los políticos, empresarios, periodistas y dirigentes sindicales que buscan el placer sexual; en *Otras caras del paraíso* los delincuentes son políticos locales en contubernio con empresarios para robar terrenos ejidales. *Los dineros de Dios* revela la podredumbre del alto clero que se roba a sí mismo; en *El miedo a los animales* los judiciales e intelectuales comparten la decadencia moral: hipocresía, despotismo y banalidad. El común denominador de todos los delincuentes nombrados antes es la búsqueda y la acumulación de poder.

La mujer en la novela negra es el objetivo de los criminales. Son vendidas, prostituidas, violadas y asesinadas. Sufren el poder que ejercen los hombres. Pero no son todas las féminas sino las que tienen pocos recursos económicos y educativos las más vulnerables: es Martita, las jóvenes violadas en el municipio de Nezahualcóyolt, las asesinadas en Ciudad Juárez, la prostituta de Tabasco, Dora Elsa y *Las muertas*. Las mujeres con poder que salen en *El miedo a los animales*, como las escritoras Perla Tinoco, Palmira Jackson, Fabiola Nava y Rita Bolaños, se pelean entre ellas o se utilizan. El peor enemigo de la mujer intelectual son sus congéneres.

Los detectives están destinados a vivir solos, sin una pareja. Asesinan a Martita, futura compañera de Filiberto García. Conrad Sánchez es un seductor solitario. No muestra interés por las mujeres. Jesús Malverde las utiliza para recabar información. Dora Elsa muere por una bala perdida cuando pretende escapar con Evaristo. La excepción es el detective Francisco Reyes Ibáñez, que permanece con su novia Alejandra del Río hasta el final del relato.

Son pocos los agentes investigadores que figuran como padres de familia. No lo son Filiberto García, Conrad Sánchez, Francisco Reyes ni Jesús Malverde Chandler. El único progenitor es Evaristo Reyes con su hija Chabela, a quien tiene mucho tiempo de no ver. Llama la atención la ausencia de personajes infantiles, sean hijos o no. Inferimos que la ausencia se debe al futuro desolador, pesimista de la mayoría de novelas mencionadas.

Un tema recurrente en el género negro es la religión. Se puede rastrear en los valores morales del detective Conrad Sánchez, que mata a unos delincuentes por romper el quinto mandamiento: *no robarás*, y el catedrático Francisco Reyes con las católicas promesas de castigo eterno. En *Los dineros de Dios* hay una crítica abierta a los jerarcas eclesiásticos y en especial a lo sucedido en el asesinato del Cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo. El origen primigenio del miedo de Evaristo está en Dios, quien aparece constantemente en sus sueños. Se mitiga ese sentimiento por la cantidad de ángeles que lo rodean en canciones, lugares y figuras. Los clérigos y la religión, parte esencial del poder en México, muestran sus contradicciones y corruptelas en las novelas detalladas.

En México el escritor de género negro retrata la injusticia de las autoridades. Busca en el lector un cómplice que encuentre en sus relatos referencias literarias e históricas de lo que suele suceder en el país. Tiene una necesidad de exponer lo que está detrás de los hechos para que, tal vez, no queden en el olvido y susciten indignación al mismo tiempo que placer estético. La descomposición social mostrada en las novelas repercute en los lectores, en su forma de ver, sentir y de actuar. Podemos seguir las manifestaciones pasionales en cada uno de los personajes. La mirada, desde la óptica patémica, nos ha permitido seguir la configuración de las pasiones tanto en el delincuente como en la víctima, y nos ha proporcionado una visión, si bien esquemática, privilegiada porque asistimos a la

construcción discursiva de las emociones. El inventario pasional tiene que ver con este mundo delatado.

Es claro que no se ha dicho todo acerca de la pasión, ni mucho menos de la novela negra, pero aquí hemos mostrado cómo se configuran tres pasiones fundamentales: el miedo, el poder, en específico el despotismo, y la soberbia; lo hemos hecho a partir de una novela representativa del género negro, y también actual, como es *El miedo a los animales*, de Enrique Serna. Hemos mostrado la carga emotiva de las acciones y su relación con el espacio y el tiempo. Descubrimos que existen pasiones recurrentes con respecto al género. Pudimos rastrear en la pasión el código cultural.

El miedo ha resultado la pasión rectora. Todo mundo lo padece, todo mundo lo conoce. El miedo preside la venganza, es régimen de la soberbia, impulsa a ser reconocido. Encierra al individuo, lo debilita y termina por anularlo. La religión se lo apropia, la política lo utiliza y literatura nos los muestra en todas sus manifestaciones... En términos de nuestro análisis patémico, hemos podido reconocer que es el motor de la acción, el fundamento de la trama y de la intriga.

El reto del presente trabajo, al aplicar a una obra literaria la semiótica pasional en tanto teoría inacabada y ecléctica, era también hacer asequible la terminología greimasana para futuras investigaciones; nos ayudamos para ello de algunas nociones de la narratología a fin de realizar un análisis más puntual de la obra literaria. Confiamos en que esta propuesta posibilite nuevas investigaciones desde una perspectiva metodológica aún inacabada pero muy prometedora.





## Fuentes

### BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1996.
- ALARCÓN, Orfa, *Perra brava*, México, Planeta, 2010.
- AMPARÁN, Francisco José, *Otras caras del Paraíso*, México, Ediciones Castillo, 1995.
- ARISTÓTELES, *Ética nicomaquea*, México, UNAM, colección Bibliotheca Scriptorum Graecorum Et Romanorum Mexicana traducción de Antonio Gómez Robledo, 1983.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, México, FCE, 2000.
- \_\_\_\_\_, *La intuición del instante*, México, FCE, 1987.
- BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1982.
- \_\_\_\_\_, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 2007.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992.
- BERNAL, Rafael, *El complot mongol*, México, Joaquín Mortiz, 1994.
- BETANCUR Garcés, Ángela, *Aproximación semiótica a la narrativa*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, 2005.
- BODEI, Remo, *Geometría de las pasiones*, México, Siglo XXI, 1995.
- BORDELOIS, Ivonne, *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.
- CHANDLER, Raymond, *Cartas y escritos inéditos*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1976.
- \_\_\_\_\_, *The simple art of murder*, Georgia, Penguin Random House, 1988.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- COMA, Javier, *La novela negra*, Ciudad de España, Editorial El viejo topo, 1980.
- DELEDALLE, Gérard, *Leer a Peirce hoy*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- ELLROY, James y Otto Penzler, *American Noir*, Barcelona, Navona Editorial, 2014.

- ESQUINCA, Bernardo, *La octava plaga*, México, Zeta, 2011.
- FABBRI, Paolo, *El giro semiótico*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Táctica de los signos*. Barcelona, Gedisa, 1995.
- FONTANILLE, J. “Semiótica y enseñanza: heurística, creatividad, dominio” en Rodríguez Illera, J, L., (comp.): *Educación y comunicación*, Barcelona, Paidós, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Semiótica del discurso*, Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, 2004.
- FORERO Quintero, Gustavo (compilador), *Trece formas de entender la novela negra*, Bogotá, Editorial Planeta, 2012.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, Argentina, Ediciones Literales, 2010.
- GIARDINELLI, Mempo, *El género negro. Ensayo sobre literatura policial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, colección Molinos de viento, núm. 109, 1996.
- GREIMAS, Algirdas Julius, *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Del Sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid, Editorial Gredos, 1983.
- \_\_\_\_\_ y Joseph COURTÉS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos, 2006.
- \_\_\_\_\_ y Jacques FONTANILLE, *Semiótica de las Pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México, Siglo XXI, 2012.
- GRUPO Entrevernes, *Análisis semiótico de los textos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982.
- HERRERA, Yuri, *Los trabajos del reino*, Barcelona, Editorial, 2004.
- MARINA, José Antonio, *Anatomía del miedo: un tratado sobre la valentía*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- MATRÉ, Gonzalo, *Los dineros de Dios*, México, La tinta indeleble, 2000.
- \_\_\_\_\_, *La casa de todos*, México, Ed. Cofradía del coyote, 2013.

OLIVARES, Muñoz, Blanca Isela, *Ironía y sátira en Amores de segunda mano y El miedo a los animales de Enrique Serna*, Trabajo realizado en la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX, UAM-Azcapotzalco, 2000.

PARRET, Herman, *Las pasiones: ensayo sobre la puesta discursiva de la subjetividad*, Buenos Aires, Edicial, 1999.

PIGLIA, Ricardo, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2015.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, coedición México, UNAM y Siglo XXI, 2014.

RODRÍGUEZ Lozano, Miguel Guadalupe y Enrique Flores (editores), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM, 2005.

SADA, Daniel, *El lenguaje del juego*, Barcelona, Anagrama, 2012.

SAVATER, Fernando, *Misterio, emoción y riesgo*, Barcelona, Editorial Ariel, 2008.

SEBEOK, Thomas Albert et al, *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce: el método de la investigación*, Ediciones Paidós, 1994.

SERNA, Enrique, *El miedo a los animales*, México, Prisa Ediciones, Punto de Lectura, 2008.

\_\_\_\_\_, *Las caricaturas me hacen llorar*, México, Joaquín Mortiz, 1996, p. 210.

SIERRA Martínez, Martha Beatriz, *Acercamiento a El miedo a los animales de Enrique Serna*, tesis de licenciatura en Lengua y literaturas Hispánicas, México, UNAM, 2011.

SPINOZA, Baruch, *Ética*, México, UNAM, Colección Nuestros Clásicos n. 52, traducción de José Gaos, 1997.

TAIBO II, Paco Ignacio, *Todo Belascoarán*, México, editorial Planeta, 2010.

TORRES, Vicente Francisco, *Narrativa policial mexicana*, inédito.

\_\_\_\_\_, *El que la hace... ¿la paga?*, México, Coedición Latinoamericana, 2006.

TREJO, Arturo, *Lámpara sin Luz*, Estado de México, FOEM, 2013.

TRÍAS, Eugenio, *Tratado de la pasión*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, Random House Mondadori, 2006.

VILLALOBOS, Juan Pablo, *Fiesta en la madriguera*, Barcelona, Anagrama, 2010.

VILLEGAS Guevara, Eduardo, *El misterio del tanque*, Edo. de Méx., Cofradía de coyotes, 2010.

ZECCHETTO, Victorino (coordinador), *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, 1999.

ZILBERBERG, Claude, *Semiótica tensiva y formas de vida*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

## HEMEROGRAFÍA

AZUCENA Rodríguez, Adriana, “El campo intelectual mexicano de finales del siglo xx según *El miedo a los animales* de Enrique Serna”, revista *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 36, semestres 1, México, UAM Azcapotzalco, 2011, p 26.

DOMÍNGUEZ Michael, Christopher, “El miedo a los animales”, en la revista *Vuelta*, núm. 229, diciembre, México, 1995, pp. 44-45.

HAGHENBECK, Francisco, El espejo roto: el noir mexicano del siglo XXI, *El universal*, Confabulario (4.10.2015).

MARTÍNEZ Ramírez, Fernando, “Dos obras de Enrique Serna leídas desde la teoría de los campos, de Bourdieu”, revista *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 42, semestre 1, 2014, pp. 189-199.

MÉNDEZ Ramírez, Hugo, “Política cultural y eurocentrismo en *El miedo a los animales* de Enrique Serna”, en la *Revista Iberoamericana*, vol., LXXVI, núm., 231, abril-junio, 2010, pp. 393-407.

SÁNCHEZ Zapatero, Javier, “Novela policiaca y novela negra: una tentativa de definición”, en la *Revistas Puentes de Crítica, Literatura y Cultura*, núm. 1, Barcelona, 2014, p. 4.

VALERO, Vida y Alejandra Herrera, “Enrique Serna y la novela negra. El miedo a los animales”, en la revista *Casa del Tiempo*, vol. 1, época III, núm. 11-12, diciembre 1999-enero 2000, pp. 88-94.

## **CIBERGRAFÍA**

ALEJO Santiago, Jesús, entrevista realizada a Enrique Serna publicada en el periódico *Milenio* el 14 de enero de 2014. Disponible en <[http://www.milenio.com/cultura/Serna-cuestiona-vicios-elites-culturales\\_0\\_226777353.html](http://www.milenio.com/cultura/Serna-cuestiona-vicios-elites-culturales_0_226777353.html)>.

FOUCAULT, Michel, “Espacios otros”. Disponible en <[http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault\\_de-los-espacios-otros.pdf](http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf)>.

GALLÓN Salazar, Angélica. (3 de marzo de 2011). *El espectador*. Disponible en <<http://blogs.elespectador.com/elmagazin/2011/03/01/jacques-fontanille-los-significados-del-cuerpo/>>.

JURADO Valencia, Fabio. (2001). Hacia una semiótica de las pasiones en la narrativa de Juan José Arreola. *Litterae*, 22-42. Disponible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=751886>>.

NICHOLS, William John, en la *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, número 231, abril-junio, 2010. Disponible en <<https://drive.google.com/file/d/0BwrP7LmtAs87MzJkMjAwYzQtOWNiYS00ZTQ3LWE xYjAtMjA0ZDA3ZjMwOGMz/view?pref=2&pli=1>>.

Revista *Iberoamericana*. Disponible en <<https://drive.google.com/file/d/0BwrP7LmtAs87MzJkMjAwYzQtOWNiYS00ZTQ3LWE xYjAtMjA0ZDA3ZjMwOGMz/view?pref=2&pli=1>>.

RODRIGO Alsina, Miquel (1994). Sociosemiótica de las pasiones. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica. Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones. Disponible en <<http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/8645>>.